This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,383,513

The
German-American
Goethe Library

University of Michigan.

~~B. 9. 2. 1~~

838
G6
1850
D85

~~B. 9. 2. 1.~~

838
G6
1850
D85

Goethe's

sämmtliche Werke.

Fünfundzwanzigster Band.

Goethe's

sämmtliche Werke

in dreißig Bänden.

Vollständige, neugeordnete Ausgabe.

Fünfundzwanzigster Band.

Stuttgart und Tübingen.

J. G. Cotta'scher Verlag.

1851.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Ferneres über Kunst.

Inhalt.

	Seite
Von deutscher Baukunst 1771	1
Verschiedenes über Kunst ꝛc.	9
Baukunst	17
Material der bildenden Kunst	20
Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl	22
Von Arabesken	27
Ueber Christus und die zwölf Apostel nach Raphael von Marc Anton	31
Joseph Bossi über das Abendmahl Leonardo's da Vinci	36
Triumphzug von Mantegna	66
Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi	87
Kupferstich nach Tizian	107
Tischbeins Idyllen	110
Handzeichnungen von Goethe	128
Skizzen zu Casti's redenden Thieren	133
Blumenmalerei	137
Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände	142
Ruysdael als Dichter	150
Altdeutsche Gemälde in Leipzig	155
Gérards historische Porträts	159
Galerie zu Shakspeare von Retzsch	171
Glasmalerei	172
Charon, als Preisaufgabe	173
Zahns Ornamente und Gemälde	183
Jacob Rour über die Farben	197
Myrons Kuh	198
Anforderung an den modernen Bildhauer	205
Blüchers Denkmal	208

Seite

Die Externsteine 212
Christus nebst zwölf alt- und neutestamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeschlagen 216
Verein der deutschen Bildhauer 223
Denkmale 227
Vorschläge, den Künstlern Arbeit zu verschaffen 229
Rauchs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue 234
Granitarbeiten in Berlin 236
Der Markgrafenstein 237
Plastische Anatomie 238
Vorbilder für Fabricanten und Handwerker 245
Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbschule 248
Verzeichniß der geschnittenen Steine in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin 249
Hemsterhuis-Gallitzinische Gemmensammlung 252
Notice sur le Cabinet des Médailles etc. 255
Münzkunde der deutschen Mittelzeit 260
Von deutscher Baukunst 262
Herstellung des Straßburger Münsters 267
Pentazonium Vimariense vom Oberbaudirector Coudray 274
Architektur in Sicilien 277
Kirchen, Paläste und Klöster in Italien von Ruhl 280
Das altrömische Denkmal bei Igel unweit Trier 283
Der Tänzerin Grab 291
Homers Apotheose 296
Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano 299
Zwei antike weibliche Figuren 301
Reizmittel in der bildenden Kunst 303
Tischbeins Zeichnungen des Ammazzaments der Schweine in Rom . . 305
Danaë 307
Beispiele symbolischer Behandlung 308
Rembrandt der Denker 310
Georg Friedrich Schmidt 312
Vortheile, die ein junger Maler haben könnte, welcher sich zu einem Bildhauer in die Lehre begäbe 314
Zu malende Gegenstände 316
Ueber den Dilettantismus 317

Von deutſcher Baukunſt.

D. M. Ervini a Steinbach. 1771.

Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein ſuchte, der mir deuten ſollte: Anno domini 1318. XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß ſich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergoſſen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, thörichter und beſſer als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Beſitzthümer gelangen würde, von Marmor oder Sandſteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's dir Denkmal! Du haſt dir das herrlichſte errichtet; und kümmert die Ameiſen, die drum krabbeln, dein Name nichts, haſt du gleiches Schickſal mit dem Baumeiſter, der Berge aufthürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinſten Theil nothwendig ſchön, wie Bäume Gottes; wenigeren, auf tauſend bietende Hände zu treffen, Felſengrund zu graben, ſteile Höhen drauf zu zaubern, und dann ſterbend ihren Söhnen zu ſagen: Ich bleibe bei euch in den Werken meines Geiſtes; vollendet das Begonnene in die Wolken!

Was braucht's dir Denkmal! und von mir! Wenn der Pöbel heilige Namen ausſpricht, iſt's Aberglaube oder Läſterung. Dem ſchwachen Geſchmäckler wird's immer ſchwindeln an deinem Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Alſo nur, trefflicher Mann, ehe ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ocean wage, wahrſcheinlicher dem Tod, als dem Gewinnſt

entgegen, ſiehe hier in dieſem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, ſchneide ich den deinigen in eine deinem Thurm gleich ſchlank aufſteigende Buche, hänge an ſeinen vier Zipfeln dieß Schnupftuch mit Gaben dabei auf — nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apoſtel aus den Wolken herabgelaſſen ward, voll reiner und unreiner Thiere; ſo auch voll Blumen, Blüthen, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geſchoſſene Schwämme, das alles ich, auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden kalt, zu meinem Zeitvertreib botaniſirend, eingeſammelt, dir nun zu Ehren der Verweſung weihe.

Es iſt im kleinen Geſchmack, ſagt der Italiäner, und geht vorbei. Kindereien! lallt der Franzoſe nach, und ſchnellt triumphirend auf ſeine Doſe à la Grecque. Was habt ihr gethan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der ſeinem Grab entſteigende Genius der Alten den deinen gefeſſelt, Wälſcher! Krochſt an den mächtigen Reſten, Verhältniſſe zu betteln, flickteſt aus den heiligen Trümmern dir Luſthäuſer zuſammen, und hältſt dich für Verwahrer der Kunſtgeheimniſſe, weil du auf Zoll und Linie von Rieſengebäuden Rechenſchaft geben kannſt. Hätteſt du mehr gefühlt als gemeſſen, wäre der Geiſt der Maſſen über dich gekommen, die du anſtaunteſt, du hätteſt nicht ſo nur nachgeahmt, weil ſie's thaten, und es ſchön iſt; nothwendig und wahr hätteſt du deine Plane geſchaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So haſt du deinen Bedürfniſſen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche Wirkung der Säulen traf dich; du wollteſt auch ihrer brauchen und mauerteſt ſie ein, wollteſt auch Säulenreihen haben, und umzirkelteſt den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnöthige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb jene Herrlichkeit zu öffentlichen Cloaken zu proſtituiren, daß ihr die Augen wegwendet und die Naſen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun ſo alles ſeinen Gang: die Grille des Künſtlers dient dem Eigenſinne des Reichen; der Reiſebeſchreiber gafft, und unſere ſchönen Geiſter, genannt Philoſophen, erdrechſeln aus protoplaſtiſchen Mährchen Principien und Geſchichte der Künſte bis auf den heutigen Tag, und ächte Menſchen ermordet der böſe Genius im Vorhof der Geheimniſſe.

Schädlicher als Beiſpiele ſind dem Genius Principien. Vor ihm mögen einzelne Menſchen einzelne Theile bearbeitet haben; er iſt der erſte, aus deſſen Seele die Theile, in Ein ewiges Ganzes zuſammen gewachſen, hervortreten. Aber Schule und Principium feſſelt alle Kraft der Erkenntniß und Thätigkeit. Was ſoll uns das, du neufranzöſiſcher philoſophirender Kenner, daß der erſte zum Bedürfniß erfindſame Menſch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband, und Aeſte und Moos drauf deckte? Daraus entſcheideſt du das Gehörige unſerer heutigen Bedürfniſſe, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchaliſchem Hausvaterſinn regieren wollteſt.

Und es iſt noch dazu falſch, daß deine Hütte die erſtgeborne der Welt iſt. Zwei an ihrem Gipfel ſich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum Firſt iſt und bleibt, wie du alltäglich an Hütten der Felder und Weinberge erkennen kannſt, eine weit primävere Erfindung, von der du doch nicht einmal Principium für deine Schweinſtälle abſtrahiren könnteſt.

So vermag keiner deiner Schlüſſe ſich zur Region der Wahrheit zu erheben, ſie ſchweben alle in der Atmoſphäre deines Syſtems. Du willſt uns lehren, was wir brauchen ſollen, weil das, was wir brauchen, ſich nach deinen Grundſätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt dir ſehr am Herzen, und in anderer Weltgegend wärſt du Prophet. Da ſagſt: Die Säule iſt der erſte, weſentliche Beſtandtheil des Gebäudes, und der ſchönſte. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannichfaltige Größe, wenn ſie in Reihen daſtehen! Nur hütet euch, ſie ungehörig zu brauchen; ihre Natur iſt freizuſtehen. Wehe den Elenden, die ihren ſchlanken Wuchs an plumpe Mauern geſchmiedet haben!

Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieſer Unſchicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern ſogar antiker Tempel Intercolumnia mit Mauerwerk ausſtopften, dir einiges Nachdenken erregen können; wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, dieſe Steine würden ſie dir gepredigt haben.

Säule iſt mit nichten ein Beſtandtheil unſerer Wohnungen; ſie widerſpricht vielmehr dem Weſen all unſerer Gebäude. Unſere Häuſer entſtehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; ſie entſtehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die ſtatt aller Säulen ſind, alle Säulen ausſchließen, und

wo ihr ſie anflickt, ſind ſie belaſtender Ueberfluß. Eben das gilt von unſern Paläſten und Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude ſtellen euch alſo Flächen dar, die, je weiter ſie ſich ausbreiten, je kühner ſie zum Himmel ſteigen, mit deſto unerträglicherer Einförmigkeit die Seelen unterdrücken müſſen! Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: Vermannichfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen ſollſt, daß ſie aufſteige gleich einem hocherhabenen weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tauſend Aeſten, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meer, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, ſeines Meiſters.

Als ich das erſtemal nach dem Münſter ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geſchmacks. Auf Hörenſagen ehrte ich die Harmonie der Maſſen, die Reinheit der Formen, war ein abgeſagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothiſcher Verzierungen. Unter die Rubrik Gothiſch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle ſynonymiſchen Mißverſtändniſſe, die mir von Unbeſtimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zuſammengeſtoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberhobenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht geſcheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbariſch nennt, hieß alles Gothiſch, was nicht in mein Syſtem paßte, von dem gebrechſelten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unſere bürgerlichen Edelleute ihre Häuſer ſchmücken, bis zu den ernſten Reſten der ältern deutſchen Baukunſt, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Geſang ſtimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt!“ und ſo graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten, krausborſtigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraſchte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tauſend harmonirenden Einzelheiten beſtand, ich wohl ſchmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie ſagen, daß es alſo mit den Freuden des Himmels ſey. Wie oft bin ich zurückgekehrt, dieſe himmliſch-irdiſche Freude zu genießen, den Rieſengeiſt unſerer ältern Brüder in ihren Werken zu umfaſſen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu

ſchauen ſeine Würde und Herrlichkeit! Schwer iſt's dem Menſchengeiſt, wenn ſeines Bruders Werk ſo hoch erhaben iſt, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forſchendes Schauen ermattendes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch ſie die unzähligen Theile zu ganzen Maſſen ſchmolzen, und nun dieſe, einfach und groß, vor meiner Seele ſtanden, und meine Kraft ſich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte ſich mir in leiſen Ahnungen der Genius des großen Werkmeiſters. Was ſtaunſt du? liſpelt er mir entgegen. Alle dieſe Maſſen waren nothwendig; und ſiehſt du ſie nicht in allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen habe ich zum ſtimmenden Verhältniß geboten. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrſcht, ſich der weite Kreis des Fenſters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und ſonſt nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenſter forderte! — das all war nothwendig, und ich bildete es ſchön. Aber ach, wenn ich durch die düſtern erhabenen Oeffnungen hier zur Seite ſchwebe, die leer und vergebens da zu ſtehen ſcheinen! In ihre kühne ſchlanke Geſtalt habe ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben ſollten, deren, ach, nur einer traurig da ſteht, ohne den fünfgethürmten Hauptſchmuck, den ich ihm beſtimmte, daß ihm und ſeinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! Und ſo ſchied er von mir, und ich verſank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in ſeinen tauſend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegen jauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie friſch leuchtet er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnte ich ihm meine Arme entgegenſtrecken, ſchauen die großen harmoniſchen Maſſen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringſte Zäſerchen, alles Geſtalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das feſtgegründete, ungeheure Gebäude ſich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit! Deinem Unterricht danke ich's, Genius, daß mir's nicht mehr ſchwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen ſich ſenkt der Wonneruhe des Geiſtes, der auf ſolch eine Schöpfung herabſchauen, und Gott gleich ſprechen kann: Es iſt gut!

wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Ueberfluß. Eben das gilt von unsern Palästen und Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie zum Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seelen unterdrücken müssen! Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: Vermannichfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Aesten, Millionen Zweigen, und Blättern wie der Sand am Meer, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.

Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntniß guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrte ich die Harmonie der Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrenen Willkürlichkeiten gothischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gothisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymischen Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem, Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Ueberladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles Gothisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten, bunten Puppen- und Bilderwerk an, womit unsere bürgerlichen Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der ältern deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierrath erdrückt!“ und so graute mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sey. Wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unserer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags zu

ſchauen ſeine Würde und Herrlichkeit! Schwer iſt's dem Menſchengeiſt, wenn ſeines Bruders Werk ſo hoch erhaben iſt, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forſchendes Schauen ermattendes Auge mit freundlicher Ruhe gelabt, wenn durch ſie die unzähligen Theile zu ganzen Maſſen ſchmolzen, und nun dieſe, einfach und groß, vor meiner Seele ſtanden, und meine Kraft ſich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte ſich mir in leiſen Ahnungen der Genius des großen Werkmeiſters. Was ſtaunſt du? lispelt er mir entgegen. Alle dieſe Maſſen waren nothwendig; und ſiehſt du ſie nicht in allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürlichen Größen habe ich zum ſtimmenden Verhältniß geboten. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrſcht, ſich der weite Kreis des Fenſters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und ſonſt nur Tageloch war, wie hoch darüber der Glockenplatz die kleineren Fenſter forderte! — das all war nothwendig, und ich bildete es ſchön. Aber ach, wenn ich durch die düſtern erhabenen Oeffnungen hier zur Seite ſchwebe, die leer und vergebens da zu ſtehen ſcheinen! In ihre kühne ſchlanke Geſtalt habe ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben ſollten, deren, ach, nur einer traurig da ſteht, ohne den fünfgethürmten Hauptſchmuck, den ich ihm beſtimmte, daß ihm und ſeinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! Und ſo ſchied er von mir, und ich verſank in theilnehmende Traurigkeit, bis die Vögel des Morgens, die in ſeinen tauſend Oeffnungen wohnen, der Sonne entgegen jauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie friſch leuchtet er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnte ich ihm meine Arme entgegenſtrecken, ſchauen die großen harmoniſchen Maſſen, zu unzählig kleinen Theilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringſte Zäſerchen, alles Geſtalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das feſtgegründete, ungeheure Gebäude ſich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die Ewigkeit! Deinem Unterricht danke ich's, Genius, daß mir's nicht mehr ſchwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen ſich ſenkt der Wonneruhe des Geiſtes, der auf ſolch eine Schöpfung herabſchauen, und Gott gleich ſprechen kann: Es iſt gut!

Und nun ſoll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutſche Kunſtgelehrte, auf Hörenſagen neidiſcher Nachbarn, ſeinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverſtandenen Worte Gothiſch verkleinert, da er Gott danken ſollte, laut verkündigen zu können: Das iſt deutſche Baukunſt, unſere Baukunſt, da der Italiäner ſich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzoſe. Und wenn du dir ſelbſt dieſen Vorzug nicht zugeſtehen willſt, ſo erweiſe uns, daß die Gothen ſchon wirklich ſo gebaut haben, wo ſich einige Schwierigkeiten erheben werden. Und, ganz am Ende, wenn du nicht darthuſt, ein Homer ſey ſchon vor dem Homer geweſen, ſo laſſen wir dir gerne die Geſchichte kleiner gelungener und mißlungener Verſuche, und treten anbetend vor das Werk des Meiſters, der zuerſt die zerſtreuten Elemente in ein lebendiges Ganzes zuſammenſchuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiſte des Forſchens nach Wahrheit und Schönheit, verſchließe dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende Kunſt, komm, genieße und ſchaue. Hüte dich, den Namen deines edelſten Künſtlers zu entheiligen und eile herbei, daß du ſchaueſt ſein herrliches Werk! Macht es dir einen widrigen Eindruck oder keinen, ſo gehab' dich wohl, laß einſpannen, und ſo weiter nach Paris!

Aber zu dir, theurer Jüngling, geſelle ich mich, der du bewegt da ſtehſt, und die Widerſprüche nicht vereinigen kannſt, die ſich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderſtehliche Macht des großen Ganzen fühlſt, bald mich einen Träumer ſchiltſt, daß ich da Schönheit ſehe, wo du nur Stärke und Rauheit ſiehſt. Laß einen Mißverſtand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die ſchönen Künſte ſeyen entſtanden aus dem Hang, den wir haben ſollen, die Dinge rings um uns zu verſchönern. Das iſt nicht wahr! denn in dem Sinne, darin es wahr ſeyn könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philoſoph.

Die Kunſt iſt lange bildend, ehe ſie ſchön iſt, und doch ſo wahre große Kunſt, ja oft wahrer und größer als die ſchöne ſelbſt. Denn in dem Menſchen iſt eine bildende Natur, die gleich ſich thätig beweiſt, wann ſeine Exiſtenz geſichert iſt; ſobald er nichts zu ſorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirkſam in ſeiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm ſeinen Geiſt einzuhauchen. Und ſo modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen,

gräßlichen Geſtalten, hohen Farben ſeine Cocos, ſeine Federn und ſeinen Körper. Und laßt dieſe Bildnerei aus den willkürlichſten Formen beſtehen, ſie wird ohne Geſtaltsverhältniß zuſammenſtimmen; denn Eine Empfindung ſchuf ſie zum charakteriſtiſchen Ganzen.

Dieſe charakteriſtiſche Kunſt iſt nun die einzige wahre. Wenn ſie aus inniger, einiger, eigener, ſelbſtſtändiger Empfindung um ſich wirkt, unbekümmert, ja unwiſſend alles Fremden, da mag ſie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindſamkeit geboren werden, ſie iſt ganz und lebendig. Da ſeht ihr bei Nationen und einzelnen Menſchen dann unzählige Grade. Je mehr ſich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältniſſe, die allein ſchön und von Ewigkeit ſind, deren Hauptaccorde man beweiſen, deren Geheimniſſe man nur fühlen kann, in denen ſich allein das Leben des gottgleichen Genius in ſeligen Melodien herumwälzt; je mehr dieſe Schönheit in das Weſen eines Geiſtes eindringt, daß ſie mit ihm entſtanden zu ſeyn ſcheint, daß ihm nichts genugthut als ſie, daß er nichts aus ſich wirkt als ſie, deſto glücklicher iſt der Künſtler, deſto herrlicher iſt er, deſto tiefgebeugter ſtehen wir da und beten an den Geſalbten Gottes.

Und von der Stufe, auf welche Erwin geſtiegen iſt, wird ihn keiner herabſtoßen. Hier ſteht ſein Werk: tretet hin und erkennt das tiefſte Gefühl von Wahrheit und Schönheit der Verhältniſſe, wirkend aus ſtarker, rauher, deutſcher Seele, auf dem eingeſchränkten düſtern Pfaffenſchauplatz des medii aevi.

Und unſer aevum? hat auf ſeinen Genius verziehen, hat ſeine Söhne umhergeſchickt, fremde Gewächſe zu ihrem Verderben einzuſammeln. Der leichte Franzoſe, der noch weit ärger ſtoppelt, hat wenigſtens eine Art von Witz, ſeine Beute zu Einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt aus griechiſchen Säulen und deutſchen Gewölben ſeiner Magdalene einen Wundertempel. Von einem unſerer Künſtler, als er erſucht ward zu einer altdeutſchen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich geſehen ein Modell fertigen ſtattlichen antiken Säulenwerks.

Wie ſehr unſere geſchminkten Puppenmaler mir verhaßt ſind, mag ich nicht declamiren. Sie haben durch theatraliſche Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anſpötteln, deine holzgeſchnitzteſte Geſtalt iſt mir willkommener!

Und ihr ſelbſt, treffliche Menſchen, denen die höchſte Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden eure Seligkeit, ihr ſchadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigenen Kräfte ſind's, die ſich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er ſtark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht ſie meiſt die Natur, weil ihr Pädagogen ihm nimmer den mannichfaltigen Schauplatz erkünſteln könnt, ſtets im gegenwärtigen Maß ſeiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Heil dir, Knabe! der du mit einem ſcharfen Aug' für Verhältniſſe geboren wirſt, dich mit Leichtigkeit an allen Geſtalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht, und du jauchzenden Menſchengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlſt; das muthige Geſchrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbſts ſeine Gefäße anſchwellt, den belebten Tanz des Schnitters, wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn dann männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinſel lebt, du geſtrebt und gelitten genug haſt und genug genoſſen, und ſatt biſt irdiſcher Schönheit und werth biſt auszuruhen in dem Arme der Göttin, werth an ihrem Buſen zu fühlen, was den vergötterten Hercules neu gebar — nimm ihn auf, himmliſche Schönheit, du Mittlerin zwiſchen Göttern und Menſchen, und mehr als Prometheus leite er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

Verſchiedenes über Kunſt.

Aus der nächſten Zeit nach dem Götz von Berlichingen und Werther.

Folgende Blätter ſtreu' ich ins Publicum mit der Hoffnung, daß ſie die Menſchen finden werden, denen ſie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen und Grillen des Augenblicks über verſchiedene Kunſt, und ſind alſo für eine beſondere Klaſſe von Leſern nicht geeignet. Sey's alſo nur denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunſt von Kunſt geſondert wird, als salto mortale nicht fürchten, und ſolchen, die mit freundlichem Herzen aufnehmen, was man ihnen in harmloſer Zutraulichkeit hinreicht.

I.

Dramatiſche Form.

Es iſt endlich einmal Zeit, daß man aufgehört hat über die Form dramatiſcher Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß, und daß man nunmehr ſtracks auf den Inhalt losgeht, der ſich ſonſt ſo von ſelbſt zu geben ſchien.

Deßwegen giebt's doch eine Form, die ſich von jener unterſcheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt ſeyn will. Unſer Kopf muß überſehen, was ein anderer Kopf faſſen kann; unſer Herz muß empfinden, was ein anderes fühlen mag. Das Zuſammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit; und wenn ja das Beiſpiel gefährlich ſeyn ſollte, ſo iſt's doch im Grunde beſſer ein verworrenes Stück machen als ein kaltes.

Freilich, wenn mehrere das Gefühl dieſer innern Form hätten, die

alle Formen in ſich begreift, würden uns weniger verſchobene Geburten des Geiſtes anekeln; man würde ſich nicht einfallen laſſen, jede tragiſche Begebenheit zum Drama zu ſtrecken, nicht jeden Roman zum Schauſpiel zerſtückeln. Ich wollte, daß ein guter Kopf dieß doppelte Unweſen parodirte und etwa die Aeſopiſche Fabel vom Wolf und Lamme zum Trauerſpiel in fünf Acten umarbeitete.

Jede Form, auch die gefühlteſte, hat etwas Unwahres, allein ſie iſt ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menſchen zum Feuerblick ſammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben iſt, wird's nicht erjagen; es iſt, wie der geheimnißvolle Stein der Alchymiſten, Gefäß und Materie, Feuer und Kühlbad, ſo einfach, daß es vor allen Thüren liegt, und ſo ein wunderbar Ding, daß juſt die Leute, die es beſitzen, meiſt keinen Gebrauch davon machen können.

Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, ſtudire die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, laſſe die Natur an ihrem Ort, und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was ſich auf Brettern, zwiſchen Latten, Pappendeckel und Leinewand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt.

II.

Nach Falconet und über Falconet.

— Aber, möchte einer ſagen, dieſe ſchwebenden Verbindungen, dieſe Glanzkraft des Marmors, die die Uebereinſtimmung hervorbringen, dieſe Uebereinſtimmung ſelbſt, begeiſtert ſie nicht den Künſtler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in ſeine Werke legt? Der Gyps dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die ſowohl die Malerei als die Bildhauerkunſt erheben? Dieſe Bemerkung iſt nur obenhin. Der Künſtler findet die Zuſammenſtimmung weit ſtärker in den Gegenſtänden der Natur, als in einem Marmor, der ſie vorſtellt. Das iſt die Quelle wo er unaufhörlich ſchöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten ein ſchwacher Coloriſt zu werden. Man vergleiche nur, was dieſen Theil betrifft, Rembrandt und Rubens mit Pouſſin, und entſcheide nachher, was ein Künſtler mit allen den

ſogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt. Auch ſucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er verſteht ſie in der Natur zu ſehen, er findet ſie ſo gut in dem Gyps als in dem Marmor;[1] denn es iſt falſch, daß der Gyps eines harmoniſchen Marmors nicht auch harmoniſch ſey, ſonſt würde man nur Abgüſſe ohne Gefühl machen können; das Gefühl iſt Uebereinſtimmung und vice versa. Die Liebhaber, die bezaubert von dieſen tons, dieſen feinen Schwingungen ſind, haben nicht Unrecht; denn es zeigen ſich ſolche an dem Marmor ſo gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man ſie leichter da, wegen der einfachen und ſtarken Wirkung, und der Liebhaber, weil er ſie hier zum erſtenmal bemerkt, glaubt, daß ſie nirgends oder wenigſtens nirgends ſo kräftig anzutreffen ſeyen. Das Auge des Künſtlers aber findet ſie überall. Er mag die Werkſtätte eines Schuſters betreten oder einen Stall; er mag das Geſicht ſeiner Geliebten, ſeine Stiefel oder die Antike anſehen, überall ſieht er die heiligen Schwingungen und leiſen Töne, womit die Natur alle Gegenſtände verbindet. Bei jedem Tritt eröffnet ſich ihm die magiſche Welt, die jene großen Meiſter innig und beſtändig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wetteifernden Künſtler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, ausländiſche und inländiſche, ſtudirte und unſtudirte, im Zaum halten, und den reichen Sammler in Contribution ſetzen werden.

Jeder Menſch hat mehrmal in ſeinem Leben die Gewalt dieſer Zauberei gefühlt, die den Künſtler allgegenwärtig faßt, und durch die ihm die Welt rings umher belebt wird. Wer iſt nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grauſen geſchüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart ſeines Mädchens die ganze Welt golden geſchienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollſten Harmonien zuſammenfließen?

Davon fühlt nun der Künſtler nicht allein die Wirkungen, er dringt bis in die Urſachen hinein, die ſie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich ſagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick,

[1] Warum iſt die Natur immer ſchön? überall ſchön? überall bedeutend? ſprechend? Und der Marmor und Gyps, warum will der Licht, beſonder Licht haben? Iſt's nicht, weil die Natur ſich ewig in ſich bewegt, ewig neu erſchafft, und der Marmor, der belebteſte, da ſteht todt, erſt durch den Zauberſtab der Beleuchtung zu retten von ſeiner Lebloſigkeit?

da er ſich des Geſchaffenen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er ſie hervorbrachte und in denen ſie beſteht. Darum glaubt nicht ſo ſchnell zu verſtehen, was das heiße: das Gefühl iſt die Harmonie und vice versa.

Und das iſt es, was immer durch die Seele des Künſtlers webt, was in ihm nach und nach ſich zum verſtandenſten Ausdrucke drängt, ohne durch die Erkenntnißkraft durchgegangen zu ſeyn. Ach! dieſer Zauber iſt's, der aus den Sälen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchſtreifen, nur zum Schauplatz der an einander hinwiſchenden Eitelkeit ausſtaffirt und beſchnitten ſind. Nur da wo Vertraulichkeit, Bedürfniß, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künſtler, der ſeine Hütte verläßt, um in den akademiſchen Pranggebäuden ſich zu verflattern! Denn wie geſchrieben ſteht, es ſey ſchwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme, eben ſo ſchwer iſt's auch, daß ein Mann, der ſich der veränderlichen modiſchen Art gleichſtellt, der ſich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergötzt, ein gefühlvoller Künſtler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unſerer Väter offen waren, ſchließen ſich ihm. Die papierene Tapete, die an ſeiner Wand in wenig Jahren verbleicht, iſt ein Zeugniß ſeines Sinns und ein Gleichniß ſeiner Werke.

Ueber das Uebliche ſind ſchon ſo viel Blätter verdorben worden; mögen dieſe mit drein gehen. Mich dünkt das Schickliche gelte in aller Welt fürs Uebliche; und was iſt in der Welt ſchicklicher als das Gefühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geiſtlichen Geſchichten wie wahre Heilige vor, die ſich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen, und nicht der umſtändlichen Pracht von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich ſetze da drei Meiſter zuſammen, die man faſt immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt; aber ich dürfte mich wohl getrauen noch manche große Namen herzuſetzen, und zu beweiſen, daß ſie ſich alle in dieſem weſentlichen Stücke gleich waren.

Ein großer Maler wie der andere lockt durch große und kleine empfundene Naturzüge den Zuſchauer, daß er glauben ſoll, er ſey in die Zeiten der vorgeſtellten Geſchichte entrückt, während er nur in die Vorſtellungsart, in das Gefühl des Malers verſetzt wird. Und was kann er im Grunde verlangen, als daß ihm Geſchichte der Menſchheit mit und zu wahrer menſchlicher Theilnehmung hingezaubert werde?

Wenn Rembrandt ſeine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländiſche Bäuerin vorſtellt, ſieht freilich jedes Herrchen, daß entſetzlich gegen die Geſchichte geſchlägelt iſt, welche vermeldet, Chriſtus ſey zu Bethlehem im jüdiſchen Lande geboren worden. Das haben die Italiäner beſſer gemacht! ſagt er. Und wie? Hat Raphael was anders, was mehr gemalt, als eine liebende Mutter mit ihrem Erſten, Einzigen? und war aus dem Sujet etwas anders zu malen? Und iſt Mutterliebe in ihren Abſchattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es ſind die bibliſchen Stücke alle durch kalte Veredlung und die geſteifte Kirchenſchicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem theilnehmenden Herzen entriſſen worden, um gaffende Augen des Dumpfſinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwiſchen den Schnörkeln aller Altareinfaſſungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als ließ ſie's um Geld ſehen, oder habe ſich, nach ausgeruhten vier Wochen, mit aller Kindbettsmuße und Weibseitelkeit auf die Ehre dieſes Beſuchs vorbereitet? Das iſt nun ſchicklich! das iſt gehörig! das ſtößt nicht gegen die Geſchichte!

Wie behandelt Rembrandt dieſen Vorwurf? Er verſetzt uns in einen dunkeln Stall; Noth hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Bruſt mit dem Vieh das Lager zu theilen; ſie ſind beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es iſt alles düſter, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen daſitzt und Marien einige Gebete vorzuleſen ſcheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein; der vorderſte, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an dieſem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Iſt hier der neugeborene König der Juden?

Und ſo iſt alles Coſtüm lächerlich, denn auch der Maler, der's euch am beſten zu beobachten ſcheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stengelgläſer ſetzte, würde übel angeſehen werden, und drum hilft er ſich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelſchranke er nur immer mag, und zwingt euch durch den markleeren Adel überirdiſcher Weſen in ſtattlich gefalteten Schleppmänteln zu Bewunderung und Ehrfurcht.

Was der Künſtler nicht geliebt hat, nicht liebt, ſoll er nicht ſchildern, kann er nicht ſchildern. Ihr findet Rubens Weiber zu fleiſchig? Ich ſage euch, es waren ſeine Weiber, und hätte er Himmel und Hölle, Luft,

Erde und Meer mit Idealen bevölkert, ſo wäre er ein ſchlechter Ehemann geweſen, und es wäre nie kräftiges Fleiſch von ſeinem Fleiſch und Bein von ſeinem Bein geworden. [1]

Es iſt thörig von einem Künſtler zu fordern, er ſoll viel, er ſoll alle Formen umfaſſen. Hatte doch oft die Natur ſelbſt für ganze Provinzen nur Eine Geſichtsgeſtalt zu vergeben. Wer allgemein ſeyn will, wird nichts; die Einſchränkung iſt dem Künſtler ſo nothwendig, als jedem der aus ſich etwas Bedeutendes bilden will. Das Haften an ebendenſelben Gegenſtänden, an dem Schrank voll alten Hausraths und wunderbaren Lumpen hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er iſt. Denn ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob ſich gleich auf Zeichnung eben das anwenden läßt. Das Haften an eben der Geſtalt unter Einer Lichtart muß nothwendig den, der Augen hat, endlich in alle Geheimniſſe leiten, wodurch ſich das Ding ihm darſtellt, wie es iſt. Nimm jetzo das Haften an Einer Form, unter allen Lichtern, ſo wird dir dieſes Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich Du ſelbſt werden. Aber bedenke, daß jeder Menſchenkraft ihre Gränzen gegeben ſind. Wie viel Gegenſtände biſt du im Stande ſo zu faſſen, daß ſie aus dir wieder neu hervorgeſchaffen werden mögen? Das frage dich, geh' vom Häuslichen aus und verbreite dich, ſo du kannſt, über alle Welt.

III.

Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775.

Vorbereitung.

Wieder an deinem Grabe und dem Denkmal des ewigen Lebens in dir über deinem Grabe, heiliger Erwin! fühle ich, Gott ſey Dank, daß ich bin, wie ich war; noch immer ſo kräftig gerührt von dem Großen,

[1] In dem Stücke von Goudt nach Elzheimer: Philemon und Baucis, hat ſich Jupiter auf einem Großvaterſtuhl niedergelaſſen, Mercur ruht auf einem niedern Lager aus, Wirth und Wirthin ſind nach ihrer Art beſchäftigt ſie zu bedienen. Jupiter hat ſich indeſſen in der Stube umgeſehen und juſt fallen ſeine Augen auf einen Holzſchnitt an der Wand, wo er einen ſeiner Liebesſchwänke, durch Mercurs Beihülfe ausgeführt, klärlich abgebildet ſieht. Wenn ſo ein Zug nicht mehr werth iſt als ein ganzes Zeughaus wahrhaft antiker Nachtgeſchirre, ſo will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben.

und o Wonne! noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren, als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich bestrebte, wofür ich nichts fühlte und, mich selbst betrügend, den kraft- und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahnung übertünchte. Wie viel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und doch bist du nicht aus meinem Herzen gewichen, alles belebende Liebe! die du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, du seyst lichtscheu und entfliehend im Nebel.

Gebet.

Du bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geflickt. Vor dir, wie vor dem schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees und deiner Wolkenfelsen und wüsten Thäler, grauer Gotthard! wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung, wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung stammelt sie über, in kritzelnden Strichen wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes unauslöschliches Gefühl deß, was da ist und da war und da seyn wird.

Erste Station.

Ich will schreiben, denn mir ist's wohl, und so oft ich da schrieb, ist's auch andern wohl worden, die's lasen, wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floß und die Augen ihnen hell waren. Möge es euch wohl seyn, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegenweht.

Zweite Station.

Höher in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Ebene, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks.

Ich schrieb ehemals ein Blatt verhüllter Innigkeit, das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen deß, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnißvoll reden, Thatsachen in Räthsel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen! Und doch

geht mir's jetzt nicht beſſer. So ſey es denn mein Schickſal, wie es dein Schickſal iſt, himmelanſtrebender Thurm, und deins, weitverbreitete Welt Gottes! angegafft und läppchenweiſe in den Gehirnchen der Wälſchen aller Völker auftapezirt zu werden.

Dritte Station.

Hätt' ich euch bei mir, ſchöpfungsvolle Künſtler, gefühlvolle Kenner! deren ich auf meinen kleinen Wanderungen ſo viele fand, und auch euch, die ich nicht fand, und die ſind! Wenn euch dieß Blatt erreichen wird, laßt es euch Stärkung ſeyn gegen das flache unermüdete Anſpülen unbedeutender Mittelmäßigkeit, und ſolltet ihr an dieſen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe!

Tauſend Menſchen iſt die Welt ein Raritätenkaſten, die Bilder gaukeln vorüber und verſchwinden, die Eindrücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum laſſen ſie ſich ſo leicht durch fremdes Urtheil leiten; ſie ſind willig, die Eindrücke anders ordnen, verſchieben und ihren Werth auf und ab beſtimmen zu laſſen.

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des Schreibenden unterbrochen, die Empfindung ging in Geſpräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man ſich mehr, daß Schöpfungskraft im Künſtler ſey, aufſchwellendes Gefühl der Verhältniſſe, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch dieſe ein ſelbſtſtändig Werk, wie andere Geſchöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

Baukunst.

1788.

Es war sehr leicht zu sehen, daß die Steinbaukunst der Alten, in sofern sie Säulenordnungen gebrauchten, von der Holzbaukunst ihr Muster genommen habe. Vitruv bringt bei dieser Gelegenheit das Mährchen von der Hütte zu Markte, das nun auch von so vielen Theoristen angenommen und geheiligt worden ist; allein ich bin überzeugt, daß man die Ursachen viel näher zu suchen habe.

Die dorischen Tempel der ältesten Ordnung, wie sie in Großgriechenland und Sicilien bis auf den heutigen Tag noch zu sehen sind, und welche Vitruv nicht kannte, bringen uns auf den natürlichen Gedanken, daß nicht eine hölzerne Hütte zuerst den sehr entfernten Anlaß gegeben habe.

Die ältesten Tempel waren von Holz, sie waren auf die simpelste Weise aufgebaut, man hatte nur für das Nothwendigste gesorgt. Die Säulen trugen den Hauptbalken, dieser wieder die Köpfe der Balken, welche von innen heraus lagen, und das Gesims ruhte oben drüber. Die sichtbaren Balkenköpfe waren, wie es der Zimmermann nicht lassen kann, ein wenig ausgekerbt, übrigens aber der Raum zwischen denselben, die sogenannten Metopen, nicht einmal verschlagen, so daß man die Schädel der Opferthiere hineinlegen, daß Pylades, in der Iphigenie auf Tauris des Euripides, hindurchzukriechen den Vorschlag thun konnte. Diese ganz solide, einfache und rohe Gestalt der Tempel war jedoch dem Auge des Volks heilig, und da man anfing von Stein zu bauen, ahmte man sie, so gut man konnte, im dorischen Tempel nach.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß man bei hölzernen Tempeln auch die stärksten Stämme zu Säulen genommen habe, weil man sie, wie es scheint,

ohne eigentliche Verbindung der Zimmerkunſt dem Hauptbalken nur gerad unterſetzte. Als man dieſe Säulen in Stein nachzuahmen anfing, wollte man für die Ewigkeit bauen; man hatte aber nicht jederzeit die feſteſten Steine zur Hand: man mußte die Säulen aus Stücken zuſammenſetzen, um ihnen die gehörige Höhe zu geben; man machte ſie alſo ſehr ſtark in Verhältniß zur Höhe, und ließ ſie ſpitzer zugehen, um die Gewalt ihres Tragens zu vermehren.

Die Tempel von Päſtum, Segeſte, Selinunt, Girgenti ſind alle von Kalkſtein, der mehr oder weniger ſich der Tuffſteinart nähert, die in Italien Travertin genannt wird; ja die Tempel von Girgenti ſind alle von dem loſeſten Muſchelkalkſtein, der ſich denken läßt; ſie waren auch deßhalb von der Witterung ſo leicht anzugreifen, und ohne eine andere feindliche Gewalt zu zerſtören.

Man erlaube mir eine Stelle des Vitruv hierher zu deuten, wo er erzählt, daß Hermogenes, ein Architekt, da er zu Erbauung eines doriſchen Tempels den Marmor beiſammengehabt, ſeine Gedanken geändert, und daraus einen joniſchen gebaut habe. Vitruv giebt zwar zur Urſache an, daß dieſer Baumeiſter ſowohl als andere mit der Eintheilung der Triglyphen nicht einig werden können; allein es gefällt mir mehr, zu glauben, daß dieſer Mann, als er die ſchönen Blöcke Marmor vor ſich geſehen, ſolche lieber zu einem gefälligeren und reizenderen Gebäude beſtimmt habe, indem ihn die Materie an der Ausführung nicht hinderte. Auch hat man die doriſche Ordnung ſelbſt immer ſchlanker gemacht, ſo daß zuletzt der Tempel des Hercules zu Cora acht Diameter in der Säulenlänge enthält.

Ich möchte durch das, was ich ſage, es nicht gerne mit denjenigen verderben, welche für die Form der altdoriſchen Tempel eingenommen ſind. Ich geſtehe ſelbſt, daß ſie ein majeſtätiſches, ja einige ein reizendes Anſehen haben, allein es liegt in der menſchlichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuſchreiten; und ſo war es auch natürlich, daß in dem Verhältniß der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankere ſuchte, und der Geiſt mehr Hoheit und Freiheit dadurch zu empfinden glaubte, beſonders da man von ſo mannichfaltigem ſchönem Marmor ſehr große Säulen aus einem Stücke fertigen konnte, und zuletzt noch der Urvater alles Geſteins, der alte Granit, aus Aegypten herüber nach Aſien und Europa gebracht ward und ſeine großen und ſchönen Maſſen zu jedem

ungeheuern Gebrauche darbot. So viel ich weiß, ſind noch immer die größten Säulen von Granit.

Die joniſche Ordnung unterſchied ſich bald von der doriſchen nicht allein durch die mehrere verhältnißmäßige Säulenhöhe, durch ein verzierteres Capitäl, ſondern auch vorzüglich dadurch, daß man die Triglyphen aus dem Frieſe ließ, und den immer unvermeidlichen Brüchen in der Eintheilung derſelben entging. Auch würden, nach meinem Begriff, die Triglyphen niemals in die Steinbaukunſt gekommen ſeyn, wenn die erſten nachgeahmten Holztempel nicht ſo gar roh geweſen, die Metopen verwahrt und zugeſchloſſen und der Fries etwa abgetüncht worden wäre. Allein ich geſtehe es ſelbſt, daß ſolche Ausbildungen für jene Zeiten nicht waren, und daß es dem rohen Handwerk ganz natürlich iſt Gebäude nur wie einen Holzſtoß über einander zu legen.

Daß nun ein ſolches Gebäude, durch die Andacht der Völker geheiligt, zum Muſter ward, wonach ein anderes von einer ganz andern Materie aufgeführt wurde, iſt ein Schickſal, welches unſer Menſchengeſchlecht in hundert andern Fällen erfahren mußte, die ihm weit näher lagen und weit ſchlimmer auf daſſelbe wirkten, als Metopen und Triglyphen.

Ich überſpringe viele Jahrhunderte und ſuche ein ähnliches Beiſpiel auf, indem ich den größten Theil ſo genannter göthiſcher Baukunſt aus den Holzſchnitzwerken zu erklären ſuche, womit man in den älteſten Zeiten Heiligenſchränkchen, Altäre und Capellen auszuzieren pflegte, welche man nachher, als die Macht und der Reichthum der Kirche wuchſen, mit allen ihren Schnörkeln, Stäben und Leiſten an die Außenſeiten der nordiſchen Mauern anheftete, und Giebel und formenloſe Thürme damit zu zieren glaubte.

Leider ſuchten alle nordiſchen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplicirten Kleinheit. Wenige verſtanden dieſen kleinlichen Formen unter ſich ein Verhältniß zu geben; und dadurch wurden ſolche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuern Koſten verſetzt und in die elendeſten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine quält, um ein Werk fortzuſetzen, das nie geendigt werden kann, indem der erfindungsloſe Unſinn, der es eingab, auch die Gewalt hatte einen gleichſam unendlichen Plan zu bezeichnen.

Material der bildenden Kunſt.

1788.

Kein Kunſtwerk iſt unbedingt, wenn es auch der größte und geübteſte Künſtler verfertigt: er mag ſich noch ſo ſehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, ſo kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann alſo nur in einem gewiſſen Sinne und unter einer gewiſſen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künſtler in ſeiner Art immer der trefflichſte ſeyn, deſſen Erfindungs- und Einbildungskraft ſich gleichſam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieſes iſt einer der großen Vorzüge der alten Kunſt; und wie Menſchen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn ſie in der Beſchränkung ihrer Natur und Umſtände mit der möglichſten Freiheit leben, ſo verdienen auch jene Künſtler unſere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollen, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch ſo viel machten, daß wir mit einer angeſtrengten und ausgebildeten Geiſteskraft ihr Verdienſt kaum zu erkennen vermögen.

Wir wollen gelegentlich Beiſpiele anführen, wie die Menſchen durch das Material zur Kunſt geführt und in ihr ſelbſt weiter geleitet worden ſind. Für dießmal ein ſehr einfaches.

Es ſcheint mir ſehr wahrſcheinlich, daß die Aegypter zu der Aufrichtung ſo vieler Obelisken durch die Form des Granits ſelbſt ſind gebracht worden. Ich habe bei einem ſehr genauen Studium der ſehr mannichfaltigen Formen, in welchen der Granit ſich findet, eine meiſt allgemeine Uebereinſtimmung bemerkt, daß die Parallelepipeden, in welchen man ihn antrifft, öfters wieder diagonal getheilt ſind, wodurch ſogleich zwei rohe Obelisken entſtehen. Wahrſcheinlich kommt dieſe Naturerſcheinung in

Oberägypten, im Syenitiſchen Gebirge, koloſſaliſch vor; und wie man, eine merkwürdige Stätte zu bezeichnen, irgend einen anſehnlichen Stein aufrichtete, ſo hat man dort zu öffentlichen Monumenten die größten, vielleicht ſelbſt in dortigen Gebirgen ſeltenen Granitkeile ausgeſucht und hervorgezogen. Es gehörte noch immer Arbeit genug dazu, um ihnen eine regelmäßige Form zu geben, die Hieroglyphen mit ſolcher Sorgfalt hineinzuarbeiten und das Ganze zu glätten; aber doch nicht ſo viel, als wenn die ganze Geſtalt ohne einigen Anlaß der Natur aus einer ungeheuern Felsmaſſe hätte herausgehauen werden ſollen.

Ich will nicht zur Befeſtigung meines Arguments die Art angeben, wie die Hieroglyphen eingegraben ſind, daß nämlich erſt eine Vertiefung in den Stein gehauen iſt, in welcher die Figur dann erſt erhaben ſteht. Man könnte dieſes noch aus einigen andern Urſachen erklären; ich könnte es aber auch für mich anführen und behaupten, daß man die meiſten Seiten der Steine ſchon ſo ziemlich eben gefunden, dergeſtalt, daß es viel vortheilhafter geweſen die Figuren gleichſam zu incaſſiren, als ſolche erhaben vorzuſtellen und die ganze Oberfläche des Steins um ſo viel zu vertiefen.

Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl.

1788.

Es ſcheint nicht überflüſſig zu ſeyn, genau anzuzeigen, was wir uns bei dieſen Worten denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man ſich gleich auch derſelben ſchon lange in Schriften bedient, wenn ſie gleich durch theoretiſche Werke beſtimmt zu ſeyn ſcheinen, ſo braucht denn doch jeder ſie meiſtens in einem eigenen Sinne und denkt ſich mehr oder weniger dabei, je ſchärfer oder ſchwächer er den Begriff gefaßt hat, der dadurch ausgedrückt werden ſoll.

Einfache Nachahmung der Natur.

Wenn ein Künſtler, bei dem man das natürliche Talent vorausſetzen muß, in der früheſten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Muſtern geübt, ſich an die Gegenſtände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Geſtalten, ihre Farben auf das genaueſte nachahmte, ſich gewiſſenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete, ein ſolcher würde immer ein ſchätzenswerther Künſtler ſeyn; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade wahr würde, daß ſeine Arbeiten ſicher, kräftig und reich ſeyn müßten.

Wenn man dieſe Bedingungen genau überlegt, ſo ſieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beſchränkte Natur angenehme, aber beſchränkte Gegenſtände auf dieſe Weiſe behandeln könne. Solche Gegenſtände müſſen leicht und immer zu haben ſeyn; ſie müſſen bequem geſehen und ruhig nachgebildet werden können; das Gemüth, das ſich mit einer ſolchen Arbeit beſchäftigt, muß ſtill, in ſich gekehrt, und in einem mäßigen Genuß genügſam ſeyn.

Dieſe Art der Nachbildung würde alſo bei ſogenannten todten oder ſtilliegenden Gegenſtänden von ruhigen, treuen, eingeſchränkten Menſchen in Ausübung gebracht werden. Sie ſchließt ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus.

Manier.

Allein gewöhnlich wird dem Menſchen eine ſolche Art zu verfahren zu ängſtlich oder nicht hinreichend. Er ſieht eine Uebereinſtimmung vieler Gegenſtände, die er nur in ein Bild bringen kann, indem er das Einzelne aufopfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchſtaben im Zeichnen nur gleichſam nachzubuchſtabiren; er erfindet ſich ſelbſt eine Weiſe, macht ſich ſelbſt eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach ſeiner Art auszudrücken, einem Gegenſtande, den er öfters wiederholt hat, eine eigene bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur ſelbſt vor ſich zu haben, noch auch ſich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern.

Nun wird es eine Sprache, in welcher ſich der Geiſt des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. Und wie die Meinungen über ſittliche Gegenſtände ſich in der Seele eines jeden, der ſelbſt denkt, anders reihen und geſtalten, ſo wird auch jeder Künſtler dieſer Art die Welt anders ſehen, ergreifen und nachbilden; er wird ihre Erſcheinungen bedächtiger oder leichter faſſen, er wird ſie geſetzter oder flüchtiger wieder hervorbringen.

Wir ſehen, daß dieſe Art der Nachahmung am geſchickteſten bei Gegenſtänden angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine ſubordinirte Gegenſtände enthalten. Dieſe letztern müſſen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenſtandes erreicht werden ſoll, wie zum Beiſpiel bei Landſchaften der Fall iſt, wo man ganz die Abſicht verfehlen würde, wenn man ſich ängſtlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr feſthalten wollte.

Styl.

Gelangt die Kunſt durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung ſich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenſtände ſelbſt endlich dahin, daß ſie die Eigenſchaften der Dinge und die Art, wie ſie beſtehen, genau und immer genauer kennen

lernt, daß ſie die Reihe der Geſtalten überſieht und die verſchiedenen charakteriſtiſchen Formen neben einander zu ſtellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Styl der höchſte Grad wohin ſie gelangen kann, der Grad wo ſie ſich den höchſten menſchlichen Bemühungen gleichſtellen darf.

Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Daſeyn und einer liebevollen Gegenwart beruht, die Manier eine Erſcheinung mit einem leichten, fähigen Gemüth ergreift, ſo ruht der Styl auf den tiefſten Grundfeſten der Erkenntniß, auf dem Weſen der Dinge, in ſofern uns erlaubt iſt es in ſichtbaren und greiflichen Geſtalten zu erkennen.

Die Ausführung des Obengeſagten würde ganze Bände einnehmen; man kann auch ſchon manches darüber in Büchern finden: der reine Begriff aber iſt allein an der Natur und den Kunſtwerken zu ſtudiren. Wir fügen noch einige Betrachtungen hinzu, und werden, ſo oft von bildender Kunſt die Rede iſt, Gelegenheit haben uns dieſer Blätter zu erinnern.

Es läßt ſich leicht einſehen, daß dieſe drei hier von einander getheilten Arten, Kunſtwerke hervorzubringen, genau mit einander verwandt ſind und daß eine in die andere ſich zart verlaufen kann.

Die einfache Nachahmung leichtfaßlicher Gegenſtände — wir wollen hier zum Beiſpiel Blumen und Früchte nehmen — kann ſchon auf einen hohen Grad gebracht werden. Es iſt natürlich, daß einer, der Roſen nachbildet, bald die ſchönſten und friſcheſten Roſen kennen und unterſcheiden, und unter Tauſenden, die ihm der Sommer anbietet, herausſuchen werde. Alſo tritt hier ſchon die Wahl ein, ohne daß ſich der Künſtler einen allgemeinen beſtimmten Begriff von der Schönheit der Roſe gemacht hätte. Er hat mit faßlichen Formen zu thun; alles kommt auf die mannichfaltige Beſtimmung und die Farbe der Oberfläche an. Die pelzige Pfirſche, die fein beſtaubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirſche, die blendende Roſe, die mannichfaltigen Nelken, die bunten Tulpen, alle wird er nach Wunſch im höchſten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüthe und Reife in ſeinem ſtillen Arbeitszimmer vor ſich haben; er wird ihnen die günſtigſte Beleuchtung geben; ſein Auge wird ſich an die Harmonie der glänzenden Farben, gleichſam ſpielend, gewöhnen; er wird alle Jahre dieſelben Gegenſtände zu erneuern im Stande ſeyn, und durch eine ruhige nachahmende Betrachtung des ſimpeln Daſeyns die Eigenſchaften

dieſer Gegenſtände ohne mühſame Abſtraction erkennen und faſſen: und ſo werden die Wunderwerke eines Huyſum, einer Rachel Ruyſch entſtehen, welche Künſtler ſich gleichſam über das Mögliche hinüber gearbeitet haben. Es iſt offenbar, daß ein ſolcher Künſtler nur deſto größer und entſchiedener werden muß, wenn er zu ſeinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker iſt, wenn er von der Wurzel an den Einfluß der verſchiedenen Theile auf das Gedeihen und den Wachsthum der Pflanze, ihre Beſtimmung und wechſelſeitigen Wirkungen erkennt, wenn er die ſucceſſive Entwickelung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einſieht und überdenkt. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erſcheinungen ſeinen Geſchmack zeigen, ſondern er wird uns auch durch eine richtige Darſtellung der Eigenſchaften zugleich in Verwunderung ſetzen und belehren. In dieſem Sinne würde man ſagen können, er habe ſich einen Styl gebildet, da man von der andern Seite leicht einſehen kann, wie ein ſolcher Meiſter, wenn er es nicht gar ſo genau nähme, wenn er nur das Auffallende, Blendende leicht auszudrücken befliſſen wäre, gar bald in die Manier übergehen würde.

Die einfache Nachahmung arbeitet alſo gleichſam im Vorhofe des Styls. Je treuer, ſorgfältiger, reiner ſie zu Werke geht, je ruhiger ſie das, was ſie erblickt, empfindet, je gelaſſener ſie es nachahmt, je mehr ſie ſich dabei zu denken gewöhnt, das heißt, je mehr ſie das Aehnliche zu vergleichen, das Unähnliche von einander abzuſondern und einzelne Gegenſtände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernt, deſto würdiger wird ſie ſich machen die Schwelle des Heiligthums ſelbſt zu betreten.

Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, ſo ſehen wir, daß ſie im höchſten Sinne und in der reinſten Bedeutung des Worts ein Mittel zwiſchen der einfachen Nachahmung und dem Styl ſeyn könne. Je mehr ſie bei ihrer leichtern Methode ſich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger ſie von der andern Seite das Charakteriſtiſche der Gegenſtände zu ergreifen und faßlich auszudrücken ſucht, je mehr ſie beides durch eine reine, lebhafte, thätige Individualität verbindet, deſto höher, größer und reſpectabler wird ſie werden. Unterläßt ein ſolcher Künſtler ſich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, ſo wird er ſich immer mehr von der Grundfeſte der Kunſt entfernen, ſeine Manier wird immer leerer und unbedeutender werden, je weiter ſie ſich von der einfachen Nachahmung und von dem Styl entfernt.

Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und reſpectabeln Sinne nehmen, daß alſo die Künſtler, deren Arbeiten nach unſerer Meinung in den Kreis der Manier fallen, ſich über uns nicht zu beſchweren haben. Es iſt uns bloß angelegen, das Wort Styl in den höchſten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe, um den höchſten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunſt je erreicht hat und je erreichen kann. Dieſen Grad auch nur erkennen, iſt ſchon eine große Glückſeligkeit, und davon ſich mit Verſtändigen unterhalten ein edles Vergnügen, das wir uns in der Folge zu verſchaffen manche Gelegenheit finden werden.

Von Arabesken.

1788.

Wir bezeichnen mit dieſem Namen eine willkürliche und geſchmackvolle maleriſche Zuſammenſtellung der mannichfaltigſten Gegenſtände, um die innern Wände eines Gebäudes zu verzieren.

Wenn wir dieſe Art Malerei mit der Kunſt im höhern Sinne vergleichen, ſo mag ſie wohl tadelnswerth ſeyn und uns geringſchätzig vorkommen; allein wenn wir billig ſind, ſo werden wir derſelben gern ihren Platz anweiſen und gönnen.

Wir können, wo Arabesken hin gehören, am beſten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunſtfache unſere Meiſter ſind und bleiben. Wir wollen ſuchen unſeren Leſern anſchaulich zu machen, auf welche Weiſe die Arabesken von den Alten gebraucht worden ſind.

Die Zimmer in den Häuſern des ausgegrabenen Pompeji ſind meiſtentheils klein; durchgängig findet man aber, daß die Menſchen, die ſolche bewohnten, alles um ſich her gern verziert und durch angebrachte Geſtalten veredelt ſahen. Alle Wände ſind glatt und ſorgfältig abgetüncht, alle ſind gemalt; auf einer Wand von mäßiger Höhe und Breite findet man in der Mitte ein Bildchen angebracht, das meiſtens einen mythologiſchen Gegenſtand vorſtellt. Es iſt oft nur zwiſchen zwei und drei Fuß lang und proportionirlich hoch, und hat als Kunſtwerk mehr oder weniger Verdienſt. Die übrige Wand iſt in einer Farbe abgetüncht; die Einfaſſung derſelben beſteht aus ſogenannten Arabesken. Stäbchen, Schnörkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder ſonſt ein lebendiges Weſen hervorblickt, alles iſt meiſtentheils ſehr leicht gehalten, und alle dieſe Zierrathen, ſcheint es, ſollen nur dieſe einfarbige Wand freundlicher machen und, indem ſich

ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem Ganzen in Harmonie bringen.

Wenn wir den Ursprung dieser Verzierungsart näher betrachten, so werden wir sie sehr vernünftig finden. Ein Hausbesitzer hatte nicht Vermögen genug, seine ganzen Wände mit würdigen Kunstwerken zu bedecken, und wenn er es gehabt hätte, wäre es nicht einmal rathsam gewesen, denn es würden ihn Bilder mit lebensgroßen Figuren in seinem kleinen Zimmer nur geängstigt, oder eine Menge kleiner neben einander ihn nur zerstreut haben. Er verziert also seine Wände nach dem Maße seines Beutels auf eine gefällige und unterhaltende Weise; der einfarbige Grund seiner Wände mit den farbigen Zierrathen auf demselben giebt seinen Augen immer einen angenehmen Eindruck. Wenn er für sich zu denken und zu thun hat, zerstreuen und beschäftigen sie ihn nicht, und doch ist er von angenehmen Gegenständen umgeben. Will er seinen Geschmack an Kunst befriedigen, will er denken, einen höhern Sinn ergötzen, so sieht er seine Mittelbildchen an, und erfreut sich an ihrem Besitz.

Auf diese Weise wären also Arabesken jener Zeit nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparniß der Kunst gewesen. Die Wand sollte und konnte nicht ein ganzes Kunstwerk seyn, aber sie sollte doch ganz verziert, ein ganz freundlicher und fröhlicher Gegenstand werden, und in ihrer Mitte ein proportionirliches gutes Kunstwerk enthalten, welches die Augen anzöge und den Geist befriedigte.

Die meisten dieser Stücke sind nunmehr aus den Wänden herausgehoben und nach Portici gebracht; die Wände mit ihren Farben und Zierrathen stehen noch meistentheils freier Luft ausgesetzt und müssen nach und nach zu Grunde gehen. Wie wünschenswerth wäre es, daß man nur einige solche Wände im Zusammenhang, wie man sie gefunden, in Kupfer mitgetheilt hätte; so würde das was ich hier sage, einem jeden sogleich in die Augen fallen.

Ich glaube noch eine Bemerkung gemacht zu haben, woraus mir deutlich wird, wie die bessern Künstler damaliger Zeit dem Bedürfniß der Liebhaber entgegen gearbeitet haben. Die Mittelbilder der Wände, ob sie gleich auch auf Tünche gemalt sind, scheinen doch nicht an dem Orte, wo sie sich gegenwärtig befinden, gefertigt worden zu seyn; es scheint als habe man sie erst herbeigebracht, an die Wand befestigt, und sie daselbst eingetüncht und die übrige Fläche umher gemalt.

Es ist sehr leicht, aus Kalk und Puzzolane feste und transportable Tafeln zu fertigen. Wahrscheinlich hatten gute Künstler ihren Aufenthalt in Neapel, und malten mit ihren Schülern solche Bilder in Vorrath; von daher holte sich der Bewohner eines Landstädtchens, wie Pompeji war, nach seinem Vermögen ein solches Bild; Tüncher und subordinirte Künstler, welche fähig waren Arabesken hinzuzeichnen, fanden sich eher, und so ward das Bedürfniß eines jeden Hausbesitzers befriedigt.

Man hat in dem Gewölbe eines Hauses zu Pompeji ein paar solche Tafeln los und an die Wand gelehnt gefunden; und daraus hat man schließen wollen, die Einwohner hätten bei der Eruption des Vesuv Zeit gehabt, solche von den Wänden abzusägen, in der Absicht sie zu retten. Allein es scheint mir dieses in mehr als einem Sinne höchst unwahrscheinlich, und ich bin vielmehr überzeugt, daß es solche angeschaffte Tafeln gewesen, welche noch erst in einem Gebäude hätten angebracht werden sollen.

Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.

Ich würde deßwegen nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Werth der höchsten Kunstwerke erkannt würde. Geschieht das, so tritt alle subordinirte Kunst, bis zum Handwerk herunter, an ihren Platz, und die Welt ist so groß und die Seele hat so nöthig ihren Genuß zu vermannichfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schätzbar bleiben wird.

In den Bädern des Titus zu Rom sieht man auch noch Ueberbleibsel dieser Malerei. Lange gewölbte Gänge, große Zimmer sollten gleichsam nur geglättet und gefärbt, mit so wenig Umständen als möglich verziert werden. Man weiß, mit welcher Sorgfalt die Alten ihre Mauern abtünchten, welche Marmorglätte und Festigkeit sie der Tünche zu geben wußten. Diese reine Fläche malten sie mit Wachsfarben, die ihre Schönheit bis jetzt noch kaum verloren haben und in ihrer ersten Zeit wie mit einem glänzenden Firniß überzogen waren. Schon also, wie gesagt,

ergötzte ein ſolcher gewölbter Gang durch Glätte, Glanz, Farbe, Reinlichkeit das Auge. Die leichte Zierde, der gefällige Schmuck contraſtirte gleichſam mit den großen, einfachen, architektoniſchen Maſſen, machte ein Gewölbe zur Laube und einen dunkeln Saal zur bunten Welt. Wo ſie ſolid verzieren ſollten und wollten, fehlte es ihnen weder an Mitteln noch an Sinn, wovon ein andermal die Rede ſeyn wird.

Die berühmten Arabesken, womit Raphael einen Theil der Logen des Vatican ausgeziert, ſind freilich ſchon in einem andern Sinne; es iſt als wenn er verſchwenderiſch habe zeigen wollen, was er erfinden, und was die Anzahl geſchickter Leute, welche mit ihm waren, ausführen konnte. Hier iſt alſo ſchon nicht mehr jene weiſe Sparſamkeit der Alten, die nur gleichſam eilten mit einem Gebäude fertig zu werden, um es genießen zu können, ſondern hier iſt ein Künſtler, der für den Herrn der Welt arbeitet, und ſich ſowohl als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichthums errichten will. Am meiſten im Sinne der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raphael mit ſeiner Geliebten bewohnte. Hier findet man an den Seiten der gewölbten Decke die Hochzeit Alexanders und Roxanens und ein ander geheimnißvoll allegoriſches Bild, wahrſcheinlich die Gewalt der Begierden vorſtellend. An den Wänden ſieht man kleine Genien und ausgewachſene männliche Geſtalten, die auf Schmörkeln und Stäben gaukeln, und ſich heftiger und munterer bewegen. Sie ſcheinen zu balanciren, nach einem Ziel zu eilen, und was alles die Lebensluft für Bewegungen einflößen mag. Das Bruſtbild der ſchönen Fornarina iſt viermal wiederholt, und die halb leichtſinnigen, halb ſoliden Zierrathen dieſes Zimmerchens athmen Freude, Leben und Liebe. Er hat wahrſcheinlicherweiſe nur einen Theil davon ſelbſt gemalt, und es iſt um ſo reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger, und eben was genug war, machen wollte.

Ueber Chriſtus und die zwölf Apoſtel.

Nach Raphael von Marc-Anton geſtochen, und von Herrn Profeſſor Langer in Düſſeldorf copirt.

1789.

Indem wir die Meiſterwerke Raphaels bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchſt glückliche Erfindung und eine dem Gedanken ganz gemäße bequeme und leichte Ausführung. Wenn wir jenes einem glücklichen Naturell zuſchreiben, ſo ſehen wir in dieſem einen durch vieles Nachdenken geübten Geſchmack und eine durch anhaltende Uebung unter den Augen großer Meiſter erlangte Kunſtfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Chriſtum und die zwölf Apoſtel vorſtellen, und welche Marc-Anton nach ihm geſtochen, Herr Profeſſor Langer in Düſſeldorf aber neuerdings copirt hat, geben uns die ſchönſte Gelegenheit jene Betrachtung zu erneuern.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit ſeinen zwölf erſten und vornehmſten Schülern, welche ganz an ſeinen Worten und an ſeinem Daſeyn hingen, und größtentheils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertode krönten, gebührend vorzuſtellen, hat er mit einer ſolchen Einfalt, Mannichfaltigkeit, Herzlichkeit und mit ſo einem reichen Kunſtverſtändniß aufgelöst, daß wir dieſe Blätter für eins der ſchönſten Monumente ſeines glücklichen Daſeyns halten können.

Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beſchäftigung, Wandel und Tode in ihren Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das zarteſte benutzt, und dadurch eine Reihe von Geſtalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben. Wir wollen ſie einzeln durchgehen, um unſere Leſer auf dieſe intereſſante Sammlung aufmerkſam zu machen.

Petrus. Er hat ihn gerade von vorne geſtellt und ihm eine feſte gedrungene Geſtalt gegeben. Die Extremitäten ſind bei dieſer, wie bei einigen andern Figuren, ein wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer ſcheint. Der Hals iſt kurz, und die kurzen Haare ſind unter allen dreizehn Figuren am ſtärkſten gekraust. Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des Körpers zuſammen, das Geſicht ſieht man, wie die übrige Geſtalt, ganz von vorn. Die Figur iſt in ſich ſelbſt zuſammengenommen und ſteht da wie ein Pfeiler, der eine Laſt zu tragen im Stande iſt.

Paulus iſt auch ſtehend abgebildet, aber abgewendet, wie einer der gehen will und nochmals zurückſieht; der Mantel iſt aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geſchlagen; die Füße ſind frei, es hindert ſie nichts am Fortſchreiten; Haare und Bart bewegen ſich wie Flammen, und ein ſchwärmeriſcher Ernſt glüht auf dem Geſichte.

Johannes. Ein edler Jüngling, mit langen, angenehmen, nur am Ende krauſen Haaren. Er ſcheint zufrieden, ruhig, die Zeugniſſe der Religion, das Buch und den Kelch, zu beſitzen und vorzuzeigen. Es iſt ein ſehr glücklicher Kunſtgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe bringt, und durch dieſes Mittel die ſchön angelegten Falten in die vollkommenſte Lage geſetzt werden.

Matthäus. Ein wohlhabender, behaglicher, auf ſeinem Daſeyn ruhender Mann. Die allzu große Ruhe und Bequemlichkeit iſt durch einen ernſthaften, beinahe ſcheuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geſchlagen ſind, und der Geldbeutel geben einen unbeſchreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas iſt eine der ſchönſten, in der größten Einfalt ausdrucksvollſten Figuren. Er ſteht, in ſeinen Mantel zuſammengenommen, der auf beiden Seiten faſt ſymmetriſche Falten wirft, die aber durch ganz leiſe Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden ſind. Stiller, ruhiger, beſcheidener kann wohl kaum eine Geſtalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernſt, der beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmoniren auf das ſchönſte mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein ſind in Bewegung, ein unter einer ſanften Außenſeite bewegtes Gemüth anzuzeigen.

Jacobus major. Eine ſanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgeſtalt.

Philippus. Man lege dieſen zwiſchen die beiden vorhergehenden, und betrachte den Faltenwurf aller drei neben einander, und es wird auffallen, wie reich, groß und breit die Falten dieſer Geſtalt, gegen jene gehalten ſind. So reich und vornehm ſein Gewand iſt, ſo ſicher ſteht er, ſo feſt hält er das Kreuz, ſo ſcharf ſieht er darauf, und das Ganze ſcheint eine innere Größe, Ruhe und Feſtigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkost ſein Kreuz mehr als er es trägt; die einfachen Falten des Mantels ſind mit großem Verſtande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Mönche auf der Reiſe zu thun pflegen, ſein langes Ueberkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieſer einfachen Handlung entſtehen ſehr ſchöne Falten. Er trägt die Partiſane, das Zeichen ſeines Märtyrertodes, als einen Wanderſtab in der Hand.

Matthias. Ein munterer Alter, in einem durch höchſt verſtandene Falten vermannichfaltigten einfachen Kleide, lehnt ſich auf einen Spieß; ſein Mantel fällt hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels ſowohl als des übrigen Gewandes, womit dieſe mehr von hinten, als von der Seite zu ſehende Figur bekleidet iſt, gehören mit unter die ſchönſten der ganzen Sammlung, wie überhaupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchſe eine unbeſchreibliche Harmonie zu bewundern iſt.

Bartholomäus ſteht in ſeinen Mantel wild und mit großer Kunſt kunſtlos eingewickelt; ſeine Stellung, ſeine Haare, die Art, wie er das Meſſer hält, möchte uns faſt auf die Gedanken bringen, er ſey eher bereit, jemand die Haut abzuziehen, als eine ſolche Operation zu dulden.

Chriſtus zuletzt wird wohl niemand befriedigen, der die Wundergeſtalt eines Gottmenſchen hier ſuchen möchte. Er tritt einfach und ſtill hervor, um das Volk zu ſegnen. Von dem Gewand, das von unten herauf gezogen iſt, in ſchönen Falten das Knie ſehen läßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es ſich keinen Augenblick ſo erhalten könne, ſondern gleich herunter fallen müſſe. Wahrſcheinlich hat Raphael ſupponirt, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten und laſſe es in dem Augenblick, in dem ſie den Arm zum Segnen aufhebt, los, ſo daß es eben niederfallen muß. Es wäre dieſes ein Beiſpiel von dem ſchönen Kunſtmittel, die kurz

vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zuſtand der Falten anzudeuten.

Alles dieſes Bishergeſagte ſind immer nur Noten ohne Text, und wir würden uns wohl ſchwerlich entſchloſſen haben, ſie aufzuzeichnen, noch weniger ſie abdrucken zu laſſen, wenn es nicht unſern Leſern möglich wäre, ſich wenigſtens einen großen Theil des Vergnügens zu verſchaffen, welches man beim Anblick dieſer Kunſtwerke genießt.

Herr Profeſſor Langer in Düſſeldorf hat von dieſen ſeltenen und ſchätzbaren Blättern uns vor kurzem Copien geliefert, welche für das, was ſie leiſten, um einen ſehr geringen Preis zu haben ſind.

Die Contoure im allgemeinen, ſowohl der ganzen Figuren als der einzelnen Theile, ſind ſorgfältig und treu gearbeitet; auch ſind Licht und Schatten, im Ganzen genommen, harmoniſch genug behandelt, und der Stich thut, beſonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effect. Dieſe Blätter gewähren alſo unſtreitig einen Begriff von dem Werth der Originale in Abſicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Geſichter, und wir dürfen wohl ſagen, daß kein Liebhaber der Künſte verſäumen ſollte ſich dieſe Langer'ſchen Copien anzuſchaffen, ſelbſt in dem ſeltenen Falle, wenn er die Originale beſäße; denn auch alsdann würden ihm dieſe Copien, wie eine gute Ueberſetzung, noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hingegen auch nicht bergen, daß, in Vergleichung mit den Originalen, uns dieſe Copien manches zu wünſchen übrig laſſen. Beſonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerkſamkeit des Copirenden durch alle dreizehn Blätter ſich nicht gleich geblieben iſt. So iſt zum Beiſpiel die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen ſehr nachläſſig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die übrigen ſich bald dieſem, bald jenem am Werthe nähern. Da alle Figuren bekleidet ſind, und der größere Kunſtwerth in den harmoniſchen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung paſſenden Gewändern liegt, ſo geht freilich die höchſte Blüthe dieſer Werke verloren, wenn der Copirende nicht überall die Falten auf das zarteſte behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale ſind meiſterhaft gedacht, ſondern von den ſchärfſten und kleinſten Brüchen bis zu den breiteſten Verflächungen iſt alles überlegt, und mit dem verſtändigſten Grabſtichel jeder Theil nach ſeiner Eigenſchaft ausgedrückt. Die verſchiedenen Abſchattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder, Brüche, Säume

ſind alle mit einer bewundernswürdigen Kunſt nicht angedeutet, ſondern ausgeführt; und wenn man an dieſen Blättern den ſtrengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht-Dürer'ſchen Arbeiten vermißt, ſo zeigen ſie dagegen, bei dem größten Kunſtverſtand, ein ſo leichtes und glückliches Naturell ihrer Urheber, daß ſie uns wieder unſchätzbar vorkommen. In den Originalen iſt keine Falte, von der wir uns nicht Rechenſchaft zu geben getrauen, keine, die nicht, ſelbſt in den ſchwächeren Abdrücken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten Abſtufung zu verfolgen wäre. Bei den Copien iſt das nicht immer der Fall, und wir haben es nur deſto mehr bedauert, da, nach dem was ſchon geleiſtet iſt, es Herrn Profeſſor Langer gar nicht an Kunſtfertigkeit zu fehlen ſcheint, das mehrere gleichfalls zu leiſten. Nach allem dieſem glauben wir mit gutem Gewiſſen wiederholen zu können, daß wir wünſchen, dieſen geſchickten, auf ernſthafte Kunſtwerke aufmerkſamen und — welches in unſerer Zeit ſelten zu ſeyn ſcheint — Aufmerkſamkeit erregenden Künſtler, durch gute Auf- und Abnahme ſeiner gegenwärtigen Arbeit aufgemuntert zu ſehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen, und mit Anſtrengung aller ſeiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Liebhabern anpreiſen können.

Joseph Bossi.

Ueber Leonardo's da Vinci Abendmahl zu Mailand.

Großfolio. 264 Seiten. 1810.

1817—1818.

Der Verfasser dieses bedeutenden Werkes, ein Mailänder, geboren 1777, von der Natur begabt mit schönen Fähigkeiten, die sich früh entwickelten; vor allem aber mit Neigung und Geschick zur bildenden Kunst ausgestattet, scheint aus sich selbst und an Leonardo's da Vinci Verlassenschaft sich herangebildet zu haben. So viel wissen wir übrigens von ihm, daß er nach einem sechsjährigen Aufenthalte in Rom und seiner Rückkunft ins Vaterland als Director einer neu zu belebenden Kunstakademie angestellt ward.

So zum Nachdenken als wie zum Arbeiten geneigt, hatte er die Grundsätze und Geschichte der Kunst sich eigen gemacht, und durfte daher das schwere Geschäft übernehmen, in einer wohldurchdachten Copie das berühmte Bild Leonardo's da Vinci, das Abendmahl des Herrn, wieder herzustellen, damit solches in Mosaik gebracht, und für ewige Zeiten erhalten würde. Wie er dabei verfahren, davon giebt er in genanntem Werke Rechenschaft, und unsere Absicht ist eine kurze Darstellung seiner Bemühungen zu liefern.

Allgemein wird dieses Buch von Kunstfreunden günstig aufgenommen, solches aber näher zu beurtheilen ist man in Weimar glücklicherweise in den Stand gesetzt, denn indem Bossi ein gänzlich verdorbenes, übermaltes Original nicht zum Grund seiner Arbeit legen konnte, sah er sich genöthigt, die vorhandenen Copien desselben genau zu studiren; er zeichnete von drei Wiederholungen die Köpfe, wohl auch Hände durch, und suchte möglichst in den Geist seines großen Vorgängers einzudringen und dessen Absichten zu errathen, da er denn zuletzt, durch Urtheil, Wahl und Gefühl geleitet,

seine Arbeit vollendete, zum Vorbild einer nunmehr schon fertigen Mosaik. Gedachte Durchzeichnungen finden sich sämmtlich in Weimar, als ein Gewinn der letzten Reise Ihro Königlichen Hoheit des Großherzogs in die Lombardei; von wie großem Werth sie aber seyen, wird sich in der Folge dieser Darstellung zeigen.

Aus dem Leben Leonardo's.

Vinci, ein Schloß und Herrschaft in Val d'Arno, nahe bei Florenz, hatte in der Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einen Besitzer Namens Pierro, dem ein natürlicher Sohn von einer uns unbekannt gebliebenen Mutter geboren ward. Dieser, Leonardo genannt, erwies gar bald als Knabe sich mit allen ritterlichen Eigenschaften begabt; Stärke des Körpers, Gewandtheit in allen Leibesübungen, Anmuth und gute Sitten waren ihm verliehen, mächtig aber zeigte sich Leidenschaft und Fertigkeit zur bildenden Kunst; deßhalb man ihn sogleich nach Florenz zu Verrocchio, einem denkenden, durchaus theoretisch begründeten Manne, in die Lehre that, da denn Leonardo seinen Meister praktisch bald übertraf, ja demselben das Malen verleidete.

Die Kunst befand sich damals auf einer Stufe, wo ein großes Talent mit Glück antreten und sich im Glanze seiner Thätigkeit zeigen kann; sie hatte sich schon seit zwei Jahrhunderten von der magern Steifheit jener byzantinischen Schule losgesagt, und sogleich durch Nachahmung der Natur, durch Ausdruck frommer sittlicher Gesinnungen ein neues Leben begonnen; der Künstler arbeitete trefflich, aber unbewußt, ihm gelang, was ihm sein Talent eingab, wohin sein Gefühl ihn trug, so weit sein Geschmack sich ausbildete, aber keiner vermochte noch sich Rechenschaft zu geben von dem Guten, was er leistete, und von seinen Mängeln, wenn er sie auch empfand und bemerkte. Wahrheit und Natürlichkeit hat jeder im Auge, aber eine lebendige Einheit fehlt; man findet die herrlichsten Anlagen, und doch ist keins der Werke vollkommen ausgedacht, völlig zusammengedacht; überall trifft man auf etwas Zufälliges, Fremdes; noch sind die Grundsätze nicht ausgesprochen, wonach man seine eigene Arbeit beurtheilt hätte.

In solche Zeit kam Leonardo, und wie ihm bei angeborener Kunstfertigkeit die Natur nachzuahmen leicht war, so bemerkte sein Tiefsinn gar bald, daß hinter der äußern Erscheinung, deren Nachbildung ihm so glücklich gelang, noch manches Geheimniß verborgen liege, nach dessen Erkenntniß

er ſich unermüdet beſtreben ſollte; er ſuchte daher die Geſetze des organiſchen Baus, den Grund der Proportion, bemühte ſich um die Regeln der Perſpective, der Zuſammenſtellung, Haltung und Färbung ſeiner Gegenſtände im gegebenen Raum, genug, alle Kunſterforderniſſe ſuchte er mit Einſicht zu durchdringen; was ihm aber beſonders am Herzen lag, war die Verſchiedenheit menſchlicher Geſichtsbildung, in welcher ſich ſowohl der beſtehende Charakter, als die momentane Leidenſchaft dem Auge darſtellt, und dieſes wird der Punkt ſeyn, wo wir, das Abendmahl betrachtend, am längſten zu verweilen haben.

Deſſen öffentliche Werke.

Die unruhigen Zeiten, welche der unzulängliche Peter Medicis über Florenz heranzog, trieben Leonardo in die Lombardei, wo eben nach dem Tode des Herzogs Franz Sforza deſſen Nachfolger Ludwig, mit dem Zunamen il Moro, ſeinem Vorgänger und ſich ſelbſt durch gleiche Großheit und Thätigkeit Ehre machen, auch die eigene Regierung durch Kunſtwerke zu verherrlichen gedachte. Hier nun erhielt Leonardo ſogleich den Auftrag eine rieſenhafte Reiterſtatue vorzubereiten. Das Modell des Pferdes war nach mehreren Jahren zur allgemeinen Bewunderung fertig. Da man es aber bei einem Feſte, als das Prächtigſte was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinzog, zerbrach es, und der Künſtler ſah ſich genöthigt das zweite vorzunehmen; auch dieſes ward vollendet. Nun zogen die Franzoſen über die Alpen; es diente den Soldaten als Zielbild, ſie ſchoßen es zuſammen: und ſo iſt uns von beiden, die eine Arbeit von ſechzehn Jahren gekoſtet, nichts übrig geblieben. Daran erkennen wir, daß eitle Prunkſucht eben ſo wie roher Unverſtand den Künſten zum höchſten Schaden gereiche.

Nur im Vorübergehen gedenken wir der Schlacht von Anghiari, deren Carton er zu Florenz, mit Michel Angelo wetteifernd, ausarbeitete, und des Bildes der heiligen Anna, wo Großmutter, Mutter und Enkel, Schooß auf Schooß, kunſtreich zuſammen gruppirt ſind.

Das Abendmahl.

Wir wenden uns nunmehr gegen das eigentliche Ziel unſerer Bemühung, zu dem Abendmahl, welches im Kloſter alle Grazie zu Mailand auf die Wand gemalt war. Möchten unſere Leſer Morghens Kupferſtich vor ſich nehmen, welcher hinreicht uns ſowohl über das Ganze als wie das Einzelne zu verſtändigen.

Die Stelle, wo das Bild gemalt ist, wird allervörderst in Betrachtung gezogen: denn hier thut sich die Weisheit des Künstlers in ihrem Brennpunkte vollkommen hervor. Konnte für ein Refectorium etwas schicklicher und edler ausgedacht werden, als ein Scheidemahl, das der ganzen Welt für alle Zeiten als heilig gelten sollte?

Als Reisende haben wir dieses Speisezimmer vor manchen Jahren noch unzerstört gesehen. Dem Eingang an der schmalen Seite gegenüber, im Grunde des Saals, stand die Tafel des Priors, zu beiden Seiten die Mönchstische, sämmtlich auf einer Stufe vom Boden erhöht; und nun wenn der Hereintretende sich umkehrte, sah er an der vierten Wand über den nicht allzuhohen Thüren den vierten Tisch gemalt, an demselben Christum und seine Jünger, eben als wenn sie zur Gesellschaft gehörten. Es muß zur Speisestunde ein bedeutender Anblick gewesen seyn, wenn die Tische des Priors und Christi, als zwei Gegenbilder, auf einander blickten, und die Mönche an ihren Tafeln sich dazwischen eingeschlossen fanden. Und eben deßhalb mußte die Weisheit des Malers die vorhandenen Mönchstische zum Vorbilde nehmen. Auch ist gewiß das Tischtuch mit seinen gequetschten Falten, gemusterten Streifen und aufgeknüpften Zipfeln aus der Waschkammer des Klosters genommen, Schüsseln, Teller, Becher und sonstiges Geräthe gleichfalls denjenigen nachgeahmt, deren sich die Mönche bedienten.

Hier war also keineswegs die Rede von Annäherung an ein unsicheres, veraltetes Costüm. Höchst ungeschickt wäre es gewesen, an diesem Orte die heilige Gesellschaft auf Polster auszustrecken. Nein, sie sollte der Gegenwart angenähert werden, Christus sollte sein Abendmahl bei den Dominicanern zu Mailand einnehmen.

Auch in manchem andern Betracht mußte das Bild große Wirkung thun. Ungefähr zehn Fuß über der Erde nehmen die dreizehn Figuren, sämmtlich etwa anderthalbmal die Lebensgröße gebildet, den Raum von achtundzwanzig Pariser Fuß der Länge nach ein. Nur zwei derselben sieht man ganz an den entgegengesetzten Enden der Tafel, die übrigen sind Halbfiguren, und auch hier fand der Künstler in der Nothwendigkeit seinen Vortheil. Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Theil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege; der Künstler schuf sich hier eilf Halbfiguren, deren Schooß und Knie von Tisch und Tischtuch bedeckt wird, unten aber die Füße im bescheidenen Dämmerlicht kaum bemerklich seyn sollten.

Nun verſetze man ſich an Ort und Stelle, denke ſich die ſittliche äußere Ruhe, die in einem ſolchen mönchiſchen Speiſeſaale obwaltet, und bewundere den Künſtler, der ſeinem Bilde kräftige Erſchütterung, leidenſchaftliche Bewegung einhaucht und, indem er ſein Kunſtwerk möglichſt an die Natur herangebracht hat, es alſobald mit der nächſten Wirklichkeit in Contraſt ſetzt.

Das Aufregungsmittel, wodurch der Künſtler die ruhig heilige Abendtafel erſchüttert, ſind Worte des Meiſters: Einer iſt unter euch, der mich verräth! Ausgeſprochen ſind ſie, die ganze Geſellſchaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt ſein Haupt, geſenkten Blickes; die ganze Stellung, die Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmliſcher Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen ſelbſt bekräftigt: Ja, es iſt nicht anders! Einer iſt unter euch, der mich verräth!

Ehe wir aber weiter gehen, müſſen wir ein großes Mittel entwickeln, wodurch Leonardo dieſes Bild hauptſächlich belebte: es iſt die Bewegung der Hände; dieß konnte aber auch nur ein Italiäner finden. Bei ſeiner Nation iſt der ganze Körper geiſtreich, alle Glieder nehmen Theil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenſchaft, ja des Gedankens. Durch verſchiedene Geſtaltung und Bewegung der Hände drückt er aus: „Was kümmert's mich! — Komm her! — Dieß iſt ein Schelm! nimm dich in Acht vor ihm! — Er ſoll nicht lange leben! — Dieß iſt ein Hauptpunkt. — Dieß merkt beſonders wohl, meine Zuhörer!" Einer ſolchen Nationaleigenſchaft mußte der alles Charakteriſtiſche höchſt aufmerkſam betrachtende Leonardo ſein forſchendes Auge beſonders zuwenden; hieran iſt das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen. Vollkommen übereinſtimmend iſt die Geſichtsbildung und jede Bewegung, auch dabei eine dem Auge gleich faßliche Zuſammen- und Gegeneinanderſtellung aller Glieder auf das lobenswürdigſte geleiſtet.

Die Geſtalten überhaupt zu beiden Seiten des Herrn laſſen ſich drei und drei zuſammen betrachten, wie ſie denn auch ſo jedesmal in Eins gedacht, in Verhältniß geſtellt, und doch in Bezug auf ihre Nachbarn gehalten ſind. Zunächſt an Chriſti rechter Seite Johannes, Judas und Petrus.

Petrus, der entfernteſte, fährt nach ſeinem heftigen Charakter, als er des Herrn Wort vernommen, eilig hinter Judas her, der ſich,

erſchrocken aufwärts ſehend, vorwärts über den Tiſch beugt, mit der rechten feſtgeſchloſſenen Hand den Beutel hält, mit der linken aber eine unwillkürliche krampfhafte Bewegung macht, als wollte er ſagen: Was ſoll das heißen? was ſoll das werden? Petrus hat indeſſen mit ſeiner linken Hand des gegen ihn geneigten Johannes rechte Schulter gefaßt, hindeutend auf Chriſtum, und zugleich den geliebten Jünger anregend, er ſolle fragen, wer denn der Verräther ſey? Einen Meſſergriff in der Rechten, ſetzt er dem Judas unwillkürlich zufällig in die Rippen, wodurch deſſen erſchrockene Vorwärtsbewegung, die ſogar ein Salzfaß umſchüttet, glücklich bewirkt wird. Dieſe Gruppe kann als die zuerſt gedachte des Bildes angeſehen werden; ſie iſt die vollkommenſte.

Wenn nun auf der rechten Seite des Herrn mit mäßiger Bewegung unmittelbare Rache angedroht wird, entſpringt auf ſeiner Linken lebhaftes Entſetzen und Abſcheu vor dem Verrath. Jacobus, der ältere, beugt ſich vor Schrecken zurück, breitet die Arme aus, ſtarrt, das Haupt niedergebeugt, vor ſich hin wie einer, der das Ungeheure, das er durchs Ohr vernimmt, ſchon mit Augen zu ſehen glaubt. Thomas erſcheint hinter ſeiner Schulter hervor und, ſich dem Heiland nähernd, hebt er den Zeigefinger der rechten Hand gegen die Stirne. Philippus, der dritte zu dieſer Gruppe gehörige, rundet ſie aufs lieblichſte; er iſt aufgeſtanden, beugt ſich gegen den Meiſter, legt die Hände auf die Bruſt, mit größter Klarheit ausſprechend: Herr, ich bin's nicht! Du weißt es! Du kennſt mein reines Herz. Ich bin's nicht!

Und nunmehr geben uns die benachbarten drei letztern dieſer Seite neuen Stoff zur Betrachtung. Sie unterhalten ſich unter einander über das ſchrecklich Vernommene. Matthäus wendet mit eifriger Bewegung das Geſicht links zu ſeinen beiden Genoſſen, die Hände hingegen ſtreckt er mit Schnelligkeit gegen den Meiſter und verbindet ſo, durch das unſchätzbarſte Kunſtmittel, ſeine Gruppe mit der vorhergehenden. Thaddäus zeigt die heftigſte Ueberraſchung, Zweifel und Argwohn: er hat die linke Hand offen auf den Tiſch gelegt, und die rechte dergeſtalt erhoben, als ſtehe er im Begriff mit dem Rücken derſelben in die linke einzuſchlagen — eine Bewegung, die man wohl noch von Naturmenſchen ſieht, wenn ſie bei unerwartetem Vorfall ausdrücken wollen: Hab' ich's nicht geſagt! Hab' ich's nicht immer vermuthet! Simon ſitzt höchſt würdig am Ende des Tiſches, wir ſehen daher deſſen ganze Figur; er,

der älteſte von allen, iſt reich mit Falten bekleidet, Geſicht und Bewegung zeigen, er ſey betroffen und nachdenkend, nicht erſchüttert, kaum bewegt.

Wenden wir nun die Augen ſogleich auf das entgegengeſetzte Tiſchende, ſo ſehen wir Bartholomäus, der auf dem rechten Fuß, den linken übergeſchlagen, ſteht, mit beiden ruhig auf den Tiſch geſtemmten Händen ſeinen übergebogenen Körper unterſtützend. Er horcht, wahrſcheinlich zu vernehmen, was Johannes vom Herrn ausfragen wird: denn überhaupt ſcheint die Anregung des Lieblingsjüngers von dieſer ganzen Seite auszugehen. Jacobus, der jüngere, neben und hinter Bartholomäus, legt die linke Hand auf Petrus' Schulter, ſo wie Petrus auf die Schulter Johannis, aber Jacobus mild, nur Aufklärung verlangend, wo Petrus ſchon Rache droht.

Und alſo wie Petrus hinter Judas, ſo greift Jacob, der jüngere, hinter Andreas her, welcher als eine der bedeutendſten Figuren mit halbaufgehobenen Armen die flachen Hände vorwärts zeigt, als entſchiedenen Ausdruck des Entſetzens, der in dieſem Bilde nur einmal vorkommt, da er in andern weniger geiſtreich und gründlich gedachten Werken ſich leider nur zu oft wiederholt.

Techniſches Verfahren.

Indem uns nun noch manches über Geſtalten und Geſichtsbildung, Bewegung, Bekleidung zu ſagen übrig bleibt, wenden wir uns zu einem andern Theil des Vortrags, von welchem wir nur Betrübniß erwarten können: es ſind nämlich die mechaniſchen, chemiſch-phyſiſchen und techniſchen Kunſtmittel, welche der Künſtler anwendete, das herrliche Werk zu verfertigen. Durch die neueſten Unterſuchungen wird es nur allzu klar, daß es auf die Mauer mit Oelfarbe gemalt geweſen; dieſes Verfahren, ſchon längſt mit Vortheil ausgeübt, mußte einem Künſtler wie Leonardo höchſt willkommen ſeyn, der, mit dem glücklichſten Blick die Natur anzuſchauen geboren, ſie zu durchſchauen trachtete, um ihr Inneres im Aeußern vorzuſtellen.

Wie groß dieſe Unternehmung, ja wie ſie anmaßend ſey, fällt bald in die Augen, wenn wir bedenken, daß die Natur von innen heraus arbeitet und ſich ſelbſt erſt unendliche Mittel vorbereiten muß, ehe ſie, nach tauſendfältigen Verſuchen, die Organe aus und an einander zu entwickeln

fähig wird, um eine Geſtalt wie die menſchliche hervorzubringen, welche zwar die höchſten innerlichen Vollkommenheiten äußerlich offenbart, das Räthſel aber, wohinter die Natur ſich verbirgt, mehr zu verwickeln als zu löſen ſcheint.

Das Innere nun im Aeußern gewiſſenhaft darzuſtellen, war nur der größten Meiſter höchſter und einziger Wunſch; ſie trachteten nicht nur den Begriff des Gegenſtandes treffend wahr nachzubilden, ſondern die Abbildung ſollte ſich an die Stelle der Natur ſelbſt ſetzen, ja, in Abſicht auf Erſcheinung ſie überbieten. Hier war nun vor allem die höchſte Ausführlichkeit nöthig; und wie ſollte dieſe anders als nach und nach zu leiſten ſeyn? Ferner war unerläßlich, daß man irgend einen Neuezug anbringen und aufſetzen könne. Dieſe Vortheile und noch ſo viele andere bietet die Oelmalerei.

Und ſo hat man denn nach genauer Unterſuchung gefunden, daß Leonardo ein Gemiſch von Maſtix, Pech und andern Antheilen mit warmen Eiſen auf den Mauertünch gezogen. Ferner, um ſowohl einen völligen glatten Grund als auch eine größere Sicherheit gegen äußere Einwirkung zu erhalten, gab er dem Ganzen einen zarten Ueberzug von Bleiweiß, auch gelben und feinen Thonerden. Aber eben dieſe Sorgfalt ſcheint dem Werke geſchadet zu haben; denn wenn auch dieſer letzte zarte Oeltünch im Anfange, als die darauf getragenen Farben des Bildes genugſame Nahrung hatten, ſeinen Theil davon aufnahm und ſich eine Weile gut hielt, ſo verlor er doch, als das Oel mit der Zeit austrocknete, gleichfalls ſeine Kraft und fing an zu reißen, da denn die Feuchtigkeit der Mauer durchdrang und zuerſt den Moder erzeugte, durch welchen das Bild nach und nach unſcheinbar ward.

Ort und Platz.

Was aber noch mehr traurige Betrachtungen erregt, iſt leider, daß man, als das Bild gemalt wurde, deſſen Untergang aus der Beſchaffenheit des Gebäudes und der Lage deſſelben weiſſagen konnte. Herzog Ludwig, aus Abſicht oder Grille, nöthigte die Mönche ihr verfallenes Kloſter an dieſem widerwärtigen Orte zu erneuern, daher es denn ſchlecht und wie zur Frohne gebaut ward. Man ſieht in den alten Umgängen elende, liederlich gearbeitete Säulen, große Bogen mit kleinen abwechſelnd, ungleiche angegriffene Ziegel, Materialien von alten abgetragenen Gebäuden. Wenn

man nun ſo an äußerlichen, dem Blick des Beobachters ausgeſetzten Stellen verfuhr, ſo läßt ſich fürchten, daß die innern Mauern, welche übertüncht werden ſollten, noch ſchlechter behandelt worden. Hier mochte man verwitternde Backſteine und andere von ſchädlichen Salzen durchdrungene Mineralien verwenden, welche die Feuchtigkeit des Locals einſogen und verderblich wieder aushauchten. Ferner ſtand die unglückliche Mauer, welcher ein ſo großer Schatz anvertraut war, gegen Norden und überdieß in der Nähe der Küche, der Speiſekammer, der Anrichten. Und wie traurig, daß ein ſo vorſichtiger Künſtler, der ſeine Farben nicht genugſam wählen und verfeinern, ſeine Firniſſe nicht genug klären konnte, durch Umſtände genöthigt war gerade Platz und Ort, wo das Bild ſtehen ſollte, den Hauptpunkt, worauf alles ankommt, zu überſehen oder nicht genug zu beherzigen.

Wäre aber doch, trotz allem dieſem, das ganze Kloſter auf einer Höhe geſtanden, ſo würde das Uebel nicht auf einen ſolchen Grad erwachſen ſeyn. Es liegt aber ſo tief, das Refectorium tiefer als das übrige, ſo daß im Jahre 1800, bei anhaltendem Regen, das Waſſer darin über drei Palmen ſtand, welches uns zu folgern berechtigt, daß das entſetzliche Gewäſſer, welches 1500 niederging und überſchwoll, ſich auf gleiche Weiſe hierher erſtreckt habe. Denke man ſich auch, daß die damaligen Geiſtlichen zur Austrocknung gethan, ſo blieb leider noch genug eingeſogene Feuchtigkeit zurück. Und dieß ereignete ſich ſogar ſchon zu der Zeit, als Leonardo noch malte.

Etwa zehn Jahre nach beendigtem Bilde überfiel eine ſchreckliche Peſt die gute Stadt; und wie kann man bedrängten Geiſtlichen zumuthen, daß ſie, von aller Welt verlaſſen, in Todesgefahr ſchwebend, für das Gemälde ihres Speiſezimmers Sorge tragen ſollten?

Kriegsunruhen und unzählig anderes Unglück, welches die Lombardei in der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts betraf, verurſachten gleichfalls die gänzliche Vernachläſſigung ſolcher Werke, da denn das unſere bei den ſchon angeführten innern Mängeln, beſonders der Mauer, des Tünchgrundes, vielleicht der Malweiſe ſelbſt, dem Verderben ſchon überliefert war. In der Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ſagt ein Reiſender, das Bild ſey halb verdorben; ein anderer ſieht darin nur einen blinden Flecken; man beklagt das Bild als ſchon verloren, verſichert, man ſehe es kaum und ſchlecht; einer nennt es völlig unbrauchbar, und ſo ſprechen alle ſpätern Schriftſteller dieſer Zeit.

Aber das Bild war doch immer noch da, und wenn auch gegen ſeine erſte Zeit nur ein Schatten, es war noch vorhanden. Jetzt aber nach und nach tritt die Furcht ein, es völlig zu verlieren: die Sprünge vermehren ſich, ſie laufen zuſammen, und die große koſtbare Fläche, in unzählige kleine Kruſten zerſprengt, droht Stück vor Stück herabzufallen. Von dieſem Zuſtande gerührt, läßt Cardinal Friedrich Borromeo 1612 eine Copie fördern, deren wir nur vorläufig dankbar gedenken.

Zunehmendes Bedürfniß.

Allein nicht nur der Zeitverlauf, in Verbindung mit gedachten Umſtänden, nein, die Beſitzer ſelbſt, die ſeine Hüter und Bewahrer hätten ſeyn ſollen, veranlaßten ſein größtes Verderben und bedeckten dadurch ihr Andenken mit ewiger Schande. Die Thüre ſchien ihnen zu niedrig, durch die ſie ins Refectorium gehen ſollten; ſie war ſymmetriſch mit einer andern im Sockel angebracht, worauf das Bild fußte: ſie verlangten einen majeſtätiſchen Eingang in dieſes ihnen ſo theure Gemach.

Eine Thüre, weit größer als nöthig, ward in die Mitte gebrochen und ohne Pietät, weder gegen den Maler noch gegen die abgebildeten Verklärten, zerſtörten ſie die Füße einiger Apoſtel, ja Chriſti ſelbſt. Und hier fängt der Ruin des Bildes eigentlich an! Denn da, um einen Bogen zu wölben, eine weit größere Lücke als die Thüre in die Mauer gebrochen werden mußte, ſo ging nicht allein mehr von der Fläche des Bildes verloren, ſondern die Hammer- und Hackenſchläge erſchütterten das Gemälde in ſeinem eigenen Felde; an vielen Orten ging die Kruſte los, deren Stücke man wieder mit Nägeln befeſtigte.

Späterhin war das Bild durch eine neue Geſchmackloſigkeit verfinſtert, indem man ein landesherrliches Wappenſchild unter der Decke befeſtigte, welches, Chriſti Scheitel faſt berührend, wie die Thüre von unten, ſo nun auch von oben des Herrn Gegenwart beengte und entwürdigte. Von dieſer Zeit an beſprach man die Wiederherſtellung immer aufs neue; unternommen wurde ſie ſpäter, denn welcher ächte Künſtler mochte die Gefahr einer ſolchen Verantwortung auf ſich nehmen? Unglücklicherweiſe endlich im Jahre 1726 meldet ſich **Bellotti**, arm an Kunſt, und zugleich, wie gewöhnlich, mit Anmaßungen überflüſſig begabt; dieſer, marktſchreieriſch, rühmte ſich eines beſondern Geheimniſſes, womit er das verblichene Bild ins Leben zu rufen ſich unterfange. Mit einer keinen Probe bethört er

die kenntnißloſen Mönche; ſeiner Willkür wird ſolch ein Schatz verdungen, den er ſogleich mit Bretterverſchlägen verheimlicht, und nun, dahinter verborgen, mit kunſtſchänderiſcher Hand das Werk von oben bis unten übermalt. Die Mönchlein bewunderten das Geheimniß, das er ihnen, um ſie völlig zu bethören, in einem gemeinen Firniß mittheilte; damit ſollten ſie, wie er ſie verſicherte, ſich künftig aus allen Verlegenheiten erretten.

Ob ſie bei einer neuen, bald eintretenden Uebernebelung des Bildes von dieſem köſtlichen Mittel Gebrauch gemacht, iſt nicht bekannt, aber gewiß ward es noch einigemal theilweiſe aufgefriſcht, und zwar mit Waſſerfarbe, wie ſich noch an einigen Stellen bemerken läßt.

Indeſſen verdarb das Bild immer und weiter, und aufs neue ward die Frage, in wiefern es noch zu erhalten ſey, nicht ohne manchen Streit unter Künſtlern und Anordnenden beſprochen. De Giorgi, ein beſcheidener Mann von mäßigem Talent, aber einſichtig und eifrig, Kenner der wahren Kunſt, lehnte beharrlich ab, ſeine Hand dahin zu führen, wo Leonardo die ſeinige gehalten habe.

Endlich 1770, auf wohlmeinenden, aber Einſicht ermangelnden Befehl, durch Nachgiebigkeit eines hofmänniſchen Priors, ward einem gewiſſen Mazza das Geſchäft übertragen; dieſer pfuſchte meiſterhaft: die wenigen alten Originalſtellen, obſchon durch fremde Hand zweimal getrübt, waren ſeinem freien Pinſel ein Anſtoß; er beſchabte ſie mit Eiſen, und bereitete ſich glatte Stellen, die Züge ſeiner frechen Kunſt hinzuſudeln, ja mehrere Köpfe wurden auf gleiche Weiſe behandelt.

Dawider nun regten ſich Männer und Kunſtfreunde in Mailand; öffentlich tadelte man Gönner und Clienten. Lebhafte, wunderliche Geiſter ſchürten zu, und die Gährung ward allgemein. Mazza, der zu der Rechten des Heilandes zu malen angefangen hatte, hielt ſich dergeſtalt an die Arbeit, daß er auch zur Linken gelangte, und nur unberührt blieben die Köpfe des Matthäus, Thaddäus und Simon. Auch an dieſen gedachte er Bellotti's Arbeit zuzudecken, und mit ihm um den Namen eines Heroſtratus zu wetteifern. Dagegen aber wollte das Geſchick, daß, nachdem der abhängige Prior einen auswärtigen Ruf angenommen, ſein Nachfolger, ein Kunſtfreund, nicht zauderte den Mazza ſogleich zu entfernen, durch welchen Schritt genannte drei Köpfe in ſo fern gerettet worden, daß man das Verfahren des Bellotti danach beurtheilen kann. Und zwar gab

dieſer Umſtand wahrſcheinlich zu der Sage Gelegenheit, es ſeyen noch drei Köpfe des ächten Originals übrig geblieben.

Seit jener Zeit iſt, nach mancher Berathſchlagung, nichts geſchehen; und was hätte man denn an einem dreihundertjährigen Leichnam noch einbalſamiren ſollen? Im Jahre 1796 überſtieg das franzöſiſche Heer ſiegreich die Alpen; der General Bonaparte führte ſie an. Jung, ruhmbegierig und Gerühmtes aufſuchend, ward er vom Namen Leonardo's an den Ort gezogen, der uns nun ſo lange feſthält. Er verordnete gleich, daß hier keine Kriegswohnung ſeyn, noch anderer Schaden geſchehen ſolle, unterſchrieb die Ordre auf dem Knie, ehe er zu Pferde ſtieg. Kurz darauf mißachtete dieſe Befehle ein anderer General, ließ die Thüre einſchlagen und verwandelte den Saal in Stallung.

Der Aufputz des Mazza hatte ſchon ſeine Lebhaftigkeit verloren, und der Pferdebrudel, der nunmehr, ſchlimmer als der Speiſedampf von mönchiſcher Anrichte, anhaltend die Wände beſchlug, erzeugte neuen Moder über dem Bilde, ja die Feuchtigkeit ſammelte ſich ſo ſtark, daß ſie freiſenweiſe herunterlief und ihren Weg mit weißer Spur bezeichnete. Nachher iſt dieſer Saal bald zum Heumagazin, bald zu andern immer militäriſchen Bedürfniſſen mißbraucht worden.

Endlich gelang es der Adminiſtration den Ort zu ſchließen, ja zu vermauern, ſo daß eine ganze Zeit lang diejenigen die das Abendmahl ſehen wollten, auf einer Sproſſenleiter von der außerhalb zugänglichen Kanzel herabſteigen mußten, von wo ſonſt der Vorleſer die Speiſenden erbaute.

Im Jahre 1800 trat die große Ueberſchwemmung ein, verbreitete ſich, verſumpfte den Saal und vermehrte höchlich die Feuchtigkeit; hierauf ward 1801, auf Boſſi's Veranlaſſung, der ſich hierzu als Secretär der Akademie berechtigt fand, eine Thüre eingeſetzt, und der Verwaltungsrath verſprach fernere Sorgfalt. Endlich verordnete 1807 der Vicekönig von Italien, dieſer Ort ſolle wiederhergeſtellt und zu Ehren gebracht werden. Man ſetzte Fenſter ein, und einen Theil des Bodens, errichtete Gerüſte, um zu unterſuchen, ob ſich noch etwas thun laſſe. Man verlegte die Thüre an die Seite, und ſeit der Zeit findet man keine merkliche Veränderung, obgleich das Bild dem genauern Beobachter, nach Beſchaffenheit der Atmoſphäre, mehr oder weniger getrübt erſcheint. Möge, da das Werk ſelbſt ſo gut als verloren iſt, ſeine Spur, zum traurigen, aber frommen Andenken künftigen Zeiten aufbewahrt bleiben!

Copien überhaupt.

Ehe wir nun an die Nachbildungen unſeres Gemäldes, deren man faſt dreißig zählt, gelangen, müſſen wir von Copien überhaupt einige Erwähnung thun. Sie kamen nicht in Gebrauch als bis jedermann geſtand, die Kunſt habe ihren höchſten Gipfel erreicht, da denn geringere Talente, die Werke der größten Meiſter ſchauend, an eigener Kraft, nach der Natur oder aus der Idee ähnliches hervorzubringen verzweifelten, womit denn die Kunſt, welche ſich nun als Handwerk abſchloß, anfing ihre eigenen Geſchöpfe zu wiederholen. Dieſe Unfähigkeit der meiſten Künſtler blieb den Liebhabern nicht verborgen, die, weil ſie ſich nicht immer an die erſten Meiſter wenden konnten, geringere Talente aufriefen und bezahlten, da ſie denn, um nicht etwas ganz Ungeſchicktes zu erhalten, lieber Nachahmungen von anerkannten Werken beſtellten, um doch einigermaßen gut bedient zu ſeyn. Nun begünſtigten das neue Verfahren ſowohl Eigenthümer als Künſtler durch Kargheit und Uebereilung, und die Kunſt erniedrigte ſich vorſätzlich, aus Grundſatz zu copiren.

Im fünfzehnten Jahrhundert und im vorhergehenden hatten die Künſtler von ſich ſelbſt und von der Kunſt einen hohen Begriff, und bequemten ſich nicht leicht Erfindungen anderer zu wiederholen; deßwegen ſieht man aus jener Zeit keine eigentlichen Copien — ein Umſtand, den ein Freund der Kunſtgeſchichte wohl beachten wird. Geringere Künſte bedienten ſich wohl zu kleineren Arbeiten höherer Vorbilder, wie bei Niello und andern Schmelzarbeiten geſchah; und wenn ja aus religiöſen oder ſonſtigen Beweggründen eine Wiederholung verlangt wurde, ſo begnügte man ſich mit ungenauer Nachahmung, welche nur ungefähr Bewegung und Handlung des Originals ausdrückte, ohne daß man auf Form und Farbe ſcharf geſehen hätte. Deßhalb findet man in den reichſten Galerien keine Copie vor dem ſechzehnten Jahrhundert.

Nun kam aber die Zeit, wo durch wenige außerordentliche Männer — unter welche unſer Leonardo ohne Widerrede gezählt und als der früheſte betrachtet wird — die Kunſt in jedem ihrer Theile zur Vollkommenheit gelangte; man lernte beſſer ſehen und urtheilen, und nun war das Verlangen um Nachbildungen trefflicher Werke nicht ſchwer zu befriedigen, beſonders in ſolchen Schulen, wohin ſich viele Schüler drängten und die Werke des Meiſters ſehr geſucht waren. Und doch beſchränkte ſich zu jener

Zeit dieß Verlangen auf kleinere Werke, die man mit dem Original leicht zusammenhalten und beurtheilen kann. Bei großen Arbeiten verhielt es sich ganz anders damals wie nachher, weil das Original sich mit den Copien nicht vergleichen läßt, auch solche Bestellungen selten sind. Also begnügte sich nun die Kunst so wie der Liebhaber mit Nachahmungen im kleinen, wo man dem Copirenden viel Freiheit ließ, und die Folgen dieser Willkür zeigten sich übermäßig in den wenigen Fällen, wo man Abbildungen im Großen verlangte, welche fast immer Copien von Copien waren, und zwar gefertigt nach Copien im kleineren Maßstab, fern von dem Original ausgeführt, oft sogar nach bloßen Zeichnungen, ja vielleicht aus dem Gedächtniß. Nun mehrten sich die Dutzendmaler, und arbeiteten um die geringsten Preise: man prunkte mit der Malerei, der Geschmack verfiel; Copien mehrten sich, und verfinsterten die Wände der Vorzimmer und Treppen; hungrige Anfänger lebten von geringem Solde, indem sie die wichtigsten Werke in jedem Maßstab wiederholten, ja viele Maler brachten ganz ihr Leben bloß mit Copiren zu; aber auch da sah man in jeder Copie einige Abweichung, sey's Einfall des Bestellers, Grille des Malers, und vielleicht Anmaßung man wolle Original seyn.

Hierzu trat noch die Forderung gewirkter Tapeten, wo die Malerei nicht würdig als durch Gold bereichert scheinen wollte, und man die herrlichsten Bilder, weil sie ernst und einfach waren, für mager und armselig hielt; deßwegen der Copist Baulichkeiten und Landschaften im Grunde anbrachte, Zierrathen an den Kleidern, goldene Strahlen oder Kronen um die Häupter, ferner wunderlich gestaltete Kinder, Thiere, Chimären, Grotesken und andere Thorheiten. Oft auch kam wohl der Fall vor, daß ein Künstler, der sich eigene Erfindung zutraute, nach dem Willen eines Bestellers, der seine Fähigkeiten nicht zu schätzen wußte, ein fremdes Werk zu copiren den Auftrag erhielt, und indem er es mit Widerwillen that, doch auch hie und da als Original erscheinen wollte, und nun veränderte oder hinzufügte, wie es Kenntniß, vielleicht auch Eitelkeit eingab. Dergleichen geschah auch wohl wie es Zeit und Ort verlangten. Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderem Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zuthaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen Märtyrer und Evangelisten zu seyn. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Uebung irgend eine Figur aus einem berühmten

Werk copirt, und ſetzte nun etwas von ſeiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferſtiche einen Theil des Kunſtverderbens zuſchreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, ſo daß niemand mehr ſtudirte, und die Malerei zuletzt ſo weit verfiel, daß ſie mit mechaniſchen Arbeiten vermiſcht ward. Waren doch die Kupferſtiche ſelbſt ſchon von den Originalen verſchieden, und wer ſie copirte vervielfachte, die Veränderung nach eigener und fremder Ueberzeugung oder Grille. Eben ſo ging es mit den Zeichnungen: die Künſtler entwarfen ſich die merkwürdigſten Gegenſtände in Rom und Florenz, um ſie, nach Hauſe gelangt, willkürlich zu wiederholen.

Copien des Abendmahls.

Hiernach läßt ſich nun gar wohl urtheilen was mehr oder weniger von den Copien des Abendmahls zu erwarten ſey, obgleich die früheſten gleichzeitig gefertigt wurden; denn das Werk machte großes Aufſehen, und andere Klöſter verlangten eben dergleichen.

Unter den vielen von dem Verfaſſer aufgeführten Copien beſchäftigen uns hier nur drei, indem die zu Weimar befindlichen Durchzeichnungen von ihnen abgenommen ſind; doch liegt dieſen eine vierte zum Grund, von welcher wir alſo zuerſt ſprechen müſſen.

Marcus d'Oggiono, ein Schüler Leonardo's da Vinci, ohne weitumgreifendes Talent, erwarb ſich doch das Verdienſt ſeiner Schule, vorzüglich in den Köpfen, ob er ſich ſchon auch hier nicht immer gleich bleibt. Er arbeitete ungefähr 1510 eine Copie im Kleinen, um ſie nachher im Großen zu benutzen. Sie war, herkömmlicher Weiſe, nicht ganz genau, er legte ſie aber zum Grunde einer größern Copie, die ſich an der Wand des nun aufgehobenen Kloſters zu Caſtelazzo befindet, gleichfalls im Speiſeſaal der ehemaligen Mönche. Alles daran iſt ſorgfältig gearbeitet, doch herrſcht in den Beiwerken die gewöhnliche Willkür. Und obgleich Boſſi nicht viel Gutes davon ſagen mochte, ſo läugnet er doch nicht, daß es ein bedeutendes Monument, auch der Charakter mehrerer Köpfe, wo der Ausdruck nicht übertrieben worden, zu loben ſey. Boſſi hat ſie durchgezeichnet, und wir werden bei Vergleichung der drei Copien aus eigenem Anſchauen darüber urtheilen können.

Eine zweite Copie, deren durchgezeichnete Köpfe wir ebenfalls vor

uns haben, findet sich in Fresco auf der Wand zu Ponte Capriasca; sie wird in das Jahr 1565 gesetzt, und dem Peter Lovino zugeschrieben. Ihre Verdienste lernen wir in der Folge kennen; sie hat das Eigene, daß die Namen der Figuren hinzugeschrieben worden, welche Vorsicht uns zu einer sichern Charakteristik der verschiedenen Physiognomien verhilft.

Das allmählige Verderbniß des Originals haben wir leider umständlich genug aufgeführt, und es stand schon sehr schlimm um dasselbe, als 1612 Cardinal Friedrich Borromeo, ein eifriger Kunstfreund, den völligen Verlust des Werkes zu verhüten trachtete und einem Mailänder Andreas Bianchi, zugenannt Vespino, den Auftrag gab eine Copie in wirklicher Größe zu fertigen. Dieser Künstler versuchte sich anfangs nur an einigen Köpfen; diese gelangen, er ging weiter, und copirte die sämmtlichen Figuren, aber einzeln, die er denn zuletzt mit möglichster Sorgfalt zusammenfügte; das Bild findet sich noch gegenwärtig in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, und liegt der neuesten von Bossi verfertigten Copie hauptsächlich zum Grund. Diese aber ward auf folgende Veranlassung gefertigt.

Neueste Copie.

Das Königreich Italien war ausgesprochen, und Prinz Eugen wollte den Anfang seiner Regentschaft, nach dem Beispiel Ludwigs Sforza, durch Begünstigung der Künste verherrlichen. Ludwig hatte die Darstellung des Abendmahls dem Leonardo aufgetragen: Eugen beschloß das durch dreihundert Jahre durch verdorbene Bild so viel als möglich in einem neuen Gemälde wiederherzustellen; dieses aber sollte, damit es unvergänglich bliebe, in Mosaik gesetzt werden, wozu die Vorbereitung in einer schon vorhandenen großen Anstalt gegeben war.

Bossi erhält sogleich den Auftrag und beginnt Anfangs Mai 1807. Er findet räthlich einen Carton in gleicher Größe zu fertigen, nimmt seine Jugendstudien wieder auf und wendet sich ganz zu Leonardo, beachtet dessen Kunstnachlaß und Schriften, besonders letztere, weil er überzeugt ist, ein Mann, der so vortreffliche Werke hervorgebracht, müsse nach den entschiedensten und vortheilhaftesten Grundsätzen gehandelt haben. Er hatte die Köpfe der Copie von Ponte Capriasca und einige andere Theile derselben nachgezeichnet, ferner die Köpfe und Hände der Copie von Castelazzo und

der von Bianchi. Nun zeichnet er alles nach was von Vinci ſelbſt, ja ſogar was von einigen Zeitgenoſſen herſtammt. Ferner ſieht er ſich nach allen vorhandenen Copien um, deren er ſiebenundzwanzig näher oder ferner kennen lernt; Zeichnungen, Manuſcripte von Vinci werden ihm von allen Seiten freundlichſt mitgetheilt.

Bei der Ausführung ſeines Cartons hält er ſich zunächſt an die Copie der Ambroſiana, ſie allein iſt ſo groß wie das Original: Bianchi hatte durch Fadennetze und durchſcheinend Papier eine genaueſte Nachbildung zu gewinnen geſucht und unabläſſig unmittelbar in Gegenwart des Originals gearbeitet, welches, obgleich ſchon ſehr beſchädigt, doch noch nicht übermalt war.

Ende Octobers 1807 iſt der Carton fertig, Leinewand an Einem Stück gleichmäßig gegründet, alſobald auch das Ganze aufgezeichnet. Sogleich, um einigermaßen ſeine Tinten zu reguliren, malte Boſſi das Wenige von Himmel und Landſchaft, das wegen der Höhe und Reinheit der Farben im Original noch friſch und glänzend geblieben. Er untermalt hierauf die Köpfe Chriſti und der drei Apoſtel zu deſſen Linken; und was die Gewänder betrifft, malte er diejenigen zuerſt, über deren Farben er ſchneller gewiß geworden, um fortan, nach den Grundſätzen des Meiſters und eigenem Geſchmack, die übrigen auszuwählen. So deckte er die ganze Leinewand, von ſorgfältigem Nachdenken geleitet, und hielt ſeine Farben gleich hoch und kräftig.

Leider überfiel ihn an dieſem feuchten und verödeten Ort eine Krankheit, die ihn ſeine Bemühungen einzuſtellen nöthigte; allein er benutzte dieſen Zwiſchenraum, Zeichnungen, Kupferſtiche, ſchriftliche Aufſätze zu ordnen, theils auf das Abendmahl ſelbſt, theils auf andere Werke des Meiſters bezüglich; zugleich begünſtigte ihn das Glück, das ihm eine Sammlung Handzeichnungen zuführte, welche, ſich vom Cardinal Cäſar Monti herſchreibend, unter andern Koſtbarkeiten auch treffliche Sachen von Leonardo ſelbſt enthält. Er ſtudirte ſogar die mit Leonardo gleichzeitigen Schriftſteller, um ihre Meinungen und Wünſche zu benutzen, und blickte auf das was ihn fördern konnte, nach allen Seiten umher. So benutzte er ſeinen krankhaften Zuſtand und gelangte endlich wieder zu Kräften, um aufs neue ans Werk zu gehen.

Kein Künſtler und Kunſtfreund läßt die Rechenſchaft ungeleſen, wie er im Einzelnen verfahren, wie er die Charaktere der Geſichter, deren

Ausdruck, ja die Bewegung der Hände durchgedacht, wie er sie hergestellt. Eben so bedenkt er das Tischgeräthe, das Zimmer, den Grund, und zeigt, daß er über keinen Theil sich ohne die triftigsten Gründe entschieden. Welche Mühe giebt er sich nicht, um unter dem Tisch die Füße gesetzmäßig herzustellen, da diese Region in dem Original längst zerstört, in den Copien nachlässig behandelt war.

Bis hierher haben wir von dem Werke des Ritters Bossi im allgemeinen Nachricht, im einzelnen Uebersetzung und Auszug gegeben; seine Darstellung nahmen wir dankbar auf, theilten seine Ueberzeugung, ließen seine Meinung gelten, und wenn wir etwas einschalteten, so war es gleichstimmig mit seinem Vortrag; nun aber, da von Grundsätzen die Rede ist, denen er bei Bearbeitung seiner Copie gefolgt, von dem Wege, den er genommen sind wir veranlaßt einigermaßen von ihm abzuweichen. Auch finden wir, daß er manche Anfechtung erlitten, daß Gegner ihn streng behandelt, Freunde sogar ihm abgestimmt, wodurch wir wenigstens in Zweifel gesetzt werden, ob wir denn alles billigen sollen, was er gethan. Da er jedoch, schon von uns abgeschieden, sich nicht mehr vertheidigen, nicht mehr seine Gründe verfechten mag, so ist es unsere Pflicht, ihn, wenn auch nicht zu rechtfertigen, doch möglichst zu entschuldigen, indem wir das was ihm zur Last gelegt wird, den Umständen, unter welchen er gearbeitet, aufbürden, und darzuthun suchen, daß ihm Urtheil und Handlung mehr aufgenöthigt worden, als daß sie sich aus ihm selbst entwickelt hätten.

Kunstunternehmungen dieser Art, welche in die Augen fallen, Aufsehen, ja Staunen erregen sollen, werden gewöhnlich ins Kolossale geführt. So überschritt schon bei Darstellung des Abendmahls Leonardo die menschliche Größe um eine völlige Hälfte; die Figuren waren auf neun Fuß berechnet, und obgleich zwölf Personen sitzen, oder sich doch hinter dem Tisch befinden, daher als Halbfiguren anzusehen sind, auch nur eine und zwar gebückt steht, so muß doch das Bild, selbst in ansehnlicher Ferne, von ungeheurer Wirkung gewesen seyn. Diese wollte man, wenn auch nicht im besondern charakteristisch zart, doch im allgemeinen kräftig wirksam wieder hervorbringen.

Für die Menge war ein Ungeheures angekündigt: ein Bild von

achtundzwanzig Pariſer Fuß Länge, und vielleicht achtzehn Fuß hoch, ſollte aus tauſend und aber tauſend Glasſtiften zuſammengeſetzt werden, nachdem vorher ein geiſtreicher Künſtler ſorgfältig das Ganze nachgebildet, durchdacht und, alle ſinnlichen und geiſtigen Kunſtmittel zu Hülfe rufend, das Verlorene möglichſt wieder hergeſtellt hätte. Und warum ſollte man an der Ausführung dieſes Unternehmens in dem Moment einer bedeutenden Staatsveränderung zweifeln? Warum ſollte der Künſtler nicht hingeriſſen werden, gerade in dieſer Epoche etwas zu leiſten, was im gewöhnlichen Lebensverlauf ganz und gar unthulich ſcheinen möchte!

Sobald aber feſtgeſetzt war, das Bild ſolle in der Größe des Originals ausgeführt werden, und Boſſi die Arbeit übernahm, ſo finden wir ihn ſchon genugſam entſchuldigt, daß er ſich an die Copie des Veſpino gehalten. Die alte Copie zu Caſtellazzo, welcher man mit Recht große Vorzüge zuſchreibt, iſt um einen guten Theil kleiner als das Original; wollte er dieſe ausſchließlich benutzen, ſo mußte er Figuren und Köpfe vergrößern; welche undenkbare Arbeit aber beſonders das letzte ſey, iſt keinem Kunſtkenner verborgen.

Es wird längſt anerkannt, daß nur den größten Meiſtern gelingen könne, koloſſale Menſchengeſichter in Malerei darzuſtellen. Die menſchliche Geſtalt, vorzüglich das Antlitz, iſt nach Naturgeſetzen in einen gewiſſen Raum eingeſchränkt, innerhalb welchem es nur regelmäßig, charakteriſtiſch, ſchön, geiſtreich erſcheinen kann. Man mache den Verſuch, ſich in einem Hohlſpiegel zu beſchauen, und ihr werdet erſchrecken vor der ſeelenloſen, rohen Uniform, die euch meduſenhaft entgegentritt. Etwas Aehnliches widerfährt dem Künſtler, unter deſſen Händen ſich ein ungeheures Angeſicht bilden ſoll. Das Lebendige eines Gemäldes entſpringt aus der Ausführlichkeit, das Ausführliche jedoch wird durchs Einzelne dargeſtellt; und wo will man Einzelnes finden, wenn die Theile zum Allgemeinen erweitert ſind?

Welchen hohen Grad der Ausführung übrigens Leonardo ſeinen Köpfen gegeben habe, iſt unſerm Anſchauen entzogen. In den Köpfen des Veſpino, die vor uns liegen, obgleich aller Ehren, alles Dankes werth, iſt eine gewiſſe Leerheit fühlbar, die den beabſichtigten Charakter aufſchwellend verflößt; zugleich aber ſind ſie ihrer Größe wegen impoſant, reſolut genug

gemacht, und müſſen auf die Ferne tüchtig wirken. Boſſi fand ſie vor ſich; die Arbeit der Vergrößerung, die er nach kleinen Copien mit eigener Gefahr hätte unternehmen müſſen, war gethan: warum ſollte er ſich nicht dabei beruhigen? Er hatte, als ein Mann von lebhaftem Charakter, ſich für das, was ihm oblag, entſchieden, was zur Seite ſtand oder gar ſich entgegenſetzte, völlig abgewieſen; daher ſeine Ungerechtigkeit gegen die Copie von Caſtellazzo und ein feſtes Zutrauen auf Grundſätze, die er ſich aus den Werken und Schriften des Meiſters gebildet hatte. Hierüber gerieth er mit Graf Verri in öffentlichen Widerſtreit, mit ſeinen beſten Freunden, wo nicht in Uneinigkeit, doch in Zwieſpalt.

Blick auf Leonardo.

Ehe wir aber weiter gehen, haben wir von Leonardo's Perſönlichkeit und Talenten einiges nachzuholen. Die mannichfaltigen Gaben, womit ihn die Natur ausgeſtattet, concentrirten ſich vorzüglich im Auge; deßhalb er denn, obgleich zu allem fähig, als Maler am entſchiedenſten groß erſchien. Regelmäßig, ſchön gebildet, ſtand er als ein Muſtermenſch der Menſchheit gegenüber, und wie des Auges Faſſungskraft und Klarheit dem Verſtande eigentlichſt angehört, ſo war Klarheit und Verſtändigkeit unſerm Künſtler vollkommen zu eigen; nicht verließ er ſich auf den innern Antrieb ſeines angeborenen, unſchätzbaren Talentes, kein willkürlicher, zufälliger Strich ſollte gelten, alles mußte bedacht und überdacht werden. Von der reinen erforſchten Proportion an bis zu den ſeltſamſten, aus widerſprechenden Gebilden zuſammengehäuften Ungeheuern ſollte alles zugleich natürlich und rationell ſeyn.

Dieſer ſcharfen, verſtändigen Weltanſchauung verdanken wir auch die große Ausführlichkeit, womit er verwickelter Erdenbegegniſſe heftigſte Bewegung mit Worten vorzuführen weiß, eben als wenn es Gemälde werden könnten. Man leſe die Beſchreibung der Schlacht, des Ungewitters, und man wird nicht leicht genauere Darſtellungen gefunden haben, die zwar nicht gemalt werden können, aber dem Maler andeuten, was man von ihm fordern dürfte.

Und ſo ſehen wir aus ſeinem ſchriftlichen Nachlaß, wie das zarte ruhige Gemüth unſeres Leonardo geneigt war die mannichfaltigſten und bewegteſten Erſcheinungen in ſich aufzunehmen. Seine Lehre dringt zuerſt auf allgemeine Wohlgeſtalt, ſodann aber auch zugleich auf ſorgfältiges

Art älterer Perſonen, die Unterlippe mehr gegen die Oberlippe. Dieſer Kopf hat in der Copie von Marcus etwas Eigenes, mit Worten nicht Auszuſprechendes; die Augen in ſich gekehrt, der Mund, obgleich geſchloſſen, doch naiv. Der Umriß der linken Seite gegen den Grund macht eine ſchöne Silhonette; man ſieht von jenſeitiger Stirne, von Auge, Naſenfläche, Bart ſo viel, daß der Kopf ſich rundet, und ein eigenes Leben gewinnt; dahingegen Beſpino das linke Auge völlig unterdrückt, doch aber von der linken Stirn- und Bartſeite noch ſo viel ſehen läßt, daß ein derber kühner Ausdruck bei aufwärts gehobenem Geſichte entſpringt, welcher zwar anſprechend iſt, aber mehr zu geballten Fäuſten, als zu vorgewieſenen flachen Händen paſſen würde.

Judas verſchloſſen, erſchrocken, ängſtlich auf und rückwärts ſehend, das Profil ausgezackt, nicht übertrieben, keineswegs häßliche Bildung; wie denn der gute Geſchmack in der Nähe ſo reiner und redlicher Menſchen kein eigentliches Ungeheuer dulden könnte. Beſpino dagegen hat wirklich ein ſolches dargeſtellt, und man kann nicht läugnen, daß, abgeſondert genommen, dieſer Kopf viel Verdienſt hat; er drückt eine boshaft kühne Schadenfreude lebhaft aus, und würde unter dem Pöbel der über ein Ecce Homo jubelt, und „Kreuzige! kreuzige!“ ruft, ſich vortrefflich hervorheben. Auch für einen Mephiſtopheles im teufliſchſten Augenblick müßte man ihn gelten laſſen. Aber von Erſchrecken und Furcht, mit Verſtellung, Gleichgültigkeit und Verachtung verbunden, iſt keine Spur, die borſtigen Haare paſſen gut zum Ganzen, ihre Uebertriebenheit jedoch kann nur neben Kraft und Gewaltſamkeit der übrigen Beſpiniſchen Köpfe beſtehen.

St. Petrus, ſehr problematiſche Züge. Schon bei Marcus iſt es bloß ſchmerzlicher Ausdruck; von Zorn aber und Bedräuung kann man nichts darin ſehen; etwas Aengſtliches iſt gleichfalls ausgedrückt, und hier mag Leonardo ſelbſt mit ſich nicht ganz einig geweſen ſeyn, denn herzliche Theilnahme an einem geliebten Meiſter und Bedrohung des Verräthers ſind wohl ſchwerlich in Einem Geſichte zu vereinigen. Indeſſen will Cardinal Borromeo zu ſeiner Zeit dieſes Wunder geſehen haben. So gut ſeine Worte auch klingen, haben wir Urſache zu glauben, daß der kunſtliebende Cardinal mehr ſeine Empfindung, als das Bild ausgeſprochen; denn wir wüßten ſonſt unſern Beſpino nicht zu vertheidigen, deſſen Petrus einen unangenehmen Ausdruck hat. Er ſieht aus wie ein harter Capuziner, deſſen Faſtenpredigt die Sünder aufregen ſoll. Wunderſam, daß Beſpino

ihm ſtraubige Haare gegeben hat, da der Petrus des Marcus ein ſchön kurz gelocktes Kräuſelhaupt darſtellt.

St. Johannes iſt von Marcus ganz in Vinci'ſchem Sinne gebildet: das ſchöne rundliche, ſich aber doch nach dem Länglichen ziehende Geſicht, die vom Scheitel an ſchlichten, unterwärts aber ſanft ſich kräuſelnden Haare, vorzüglich wo ſie ſich an Petrus' eindringende Hand anſchmiegen, ſind allerliebſt. Was man vom Schwarzen des Auges ſieht, iſt von Petrus abgekehrt — eine unendlich feine Bemerkung, indem wer mit innigſtem Gefühl ſeinem heimlich ſprechenden Seitenmanne zuhört, den Blick von ihm abwendet. Bei Veſpino iſt es ein behaglicher, ruhender, beinahe ſchlafender, keine Spur von Theilnahme zeigender Jüngling.

Wir wenden uns nun auf Chriſti linke Seite, um von dem Bilde des Erlöſers ſelbſt erſt am Schluſſe zu reden.

St. Thomas' Kopf und rechte Hand, deren aufgehobener Zeigefinger etwas gegen die Stirne gebogen iſt, um Nachdenken anzudeuten. Dieſe dem Argwöhniſchen und Zweifelnden ſo wohl anſtehende Bewegung hat man bisher verkannt, und einen bedenklichen Jünger als drohend angeſprochen. In Veſpino's Copie iſt er gleichfalls nachdenklich genug; da aber der Künſtler wieder das fliehende rechte Auge weggelaſſen, ſo entſteht ein perpendiculares, gleichförmiges Profil, worin von dem Vorgeſchobenen, Aufſpürenden der ältern Copie nichts mehr zu ſehen iſt.

St. Jacob, der ältere. Die heftigſte Geſichtsbewegung, der aufgeſperrteſte Mund, Entſetzen im Auge, ein originelles Wageſtück Leonardo's; doch haben wir Urſache zu glauben, daß auch dieſer Kopf dem Marcus vorzüglich gerathen ſey. Die Durchzeichnung iſt vortrefflich, in der Copie des Veſpino dagegen alles verloren: Stellung, Haltung, Miene, alles iſt verſchwunden, und in eine gewiſſe gleichgültige Allgemeinheit aufgelöst.

St. Philipp, liebenswürdig unſchätzbar, gleicht vollkommen den Raphael'ſchen Jünglingen, die ſich auf der linken Seite der Schule von Athen um Bramante verſammeln. Veſpino hat aber unglücklicherweiſe das rechte Auge abermals unterdrückt, und da er nicht verläugnen konnte, hier liege etwas mehr als Profil zum Grunde, einen zweideutigen, wunderlich übergebogenen Kopf hervorgebracht.

St. Matthäus, jung, argloſer Natur, mit krauſem Haar, ein ängſtlicher Ausdruck in dem wenig geöffneten Munde, in welchem die ſichtbaren Zähne eine Art leiſen Grimmes ausſprechen, zu der heftigen

Bewegung der Figur passend. Von allem diesem ist bei Bespino nichts übrig geblieben; starr und geistlos blickt er vor sich hin; niemand ahnt auch nur im mindesten die heftige Körperbewegung.

St. Thaddäus des Marcus ist gleichfalls ein ganz unschätzbarer Kopf; Aengstlichkeit, Verdacht, Verdruß kündigt sich in allen Zügen. Die Einheit dieser Gesichtsbewegung ist ganz köstlich, paßt vollkommen zu der Bewegung der Hände, die wir ausgelegt haben. Bei Bespino ist alles abermals ins Allgemeine gezogen; auch hat er den Kopf dadurch unbedeutender gemacht, daß er ihn zu sehr nach dem Zuschauer wendet, anstatt daß bei Marcus die linke Seite kaum den vierten Theil beträgt, wodurch das Argwöhnische, Scheelsehende gar köstlich ausgedrückt wird.

St. Simon, der ältere, ganz im Profil, dem gleichfalls reinen Profil des jungen Matthäus entgegengestellt. An ihm ist die vorgeworfene Unterlippe, welche Leonardo bei alten Gesichtern so sehr liebte, am übertriebensten, thut aber, mit der ernsten, überhangenden Stirn, die vortrefflichste Wirkung von Verdruß und Nachdenken, welches der leidenschaftlichen Bewegung des jungen Matthäus scharf entgegengesteht. Bei Bespino ist es ein abgelebter, gutmüthiger Greis, der auch an dem wichtigsten, in seiner Gegenwart sich ereignenden Vorfall keinen Antheil mehr zu nehmen im Stande ist.

Nachdem wir nun dergestalt die Apostel beleuchtet, wenden wir uns zur Gestalt Christi selbst. Hier begegnet uns abermals die Legende, daß Leonardo weder Christus noch Judas zu endigen gewußt, welches wir gerne glauben, da nach seinem Verfahren es unmöglich war an diese beiden Enden der Darstellung die letzte Hand zu legen. Schlimm genug also mag es im Original, nach allen Verfinsterungen, welche dasselbe durchaus erleiden müssen, mit Christi nur angelegter Physiognomie ausgesehen haben. Wie wenig Bespino vorfand, läßt sich daraus schließen, daß er einen kolossalen Christuskopf, ganz gegen den Sinn Vinci's, aufstellte, ohne auch nur im mindesten auf die Neigung des Hauptes zu achten, die nothwendig mit der des Johannes zu paralleliſiren war. Vom Ausdruck wollen wir nichts sagen; die Züge sind regelmäßig, gutmüthig, verständig, wie wir sie an Christo zu sehen gewohnt sind, aber auch ohne die mindeste Sensibilität, daß wir beinahe nicht wüßten, zu welcher Geschichte des neuen Testaments dieser Kopf willkommen seyn könnte.

Hier tritt nun aber zu unserm Vortheil der Fall ein, daß Kenner

behaupten, Leonardo habe den Kopf des Heilandes in Caſtellazzo ſelbſt gemalt, und innerhalb einer fremden Arbeit dasjenige gewagt, was er bei ſeinem eigenen Hauptbilde nicht unternehmen wollen. Da wir das Original nicht vor Augen haben, ſo müſſen wir von der Durchzeichnung ſagen, daß ſie völlig dem Begriff entſpricht, den man ſich von einem edlen Manne bildet, dem ein ſchmerzliches Seelenleiden die Bruſt beſchwert, wovon er ſich durch ein vertrauliches Wort zu erleichtern ſuchte, dadurch aber die Sache nicht beſſer, ſondern ſchlimmer gemacht hat.

Durch dieſe vergleichenden Vorſchritte haben wir uns denn dem Verfahren des außerordentlichen Künſtlers, wie er ſolches in Schriften und Bildern umſtändlich und deutlich erklärt und bewieſen hat, genugſam genähert, und glücklicherweiſe finden wir noch eine Gelegenheit, einen ferneren Schritt zu thun. Auf der Ambroſianiſchen Bibliothek nämlich wird eine von Leonardo unwiderſprechlich verfertigte Zeichnung aufbewahrt, auf blaulichem Papier mit wenig weiß und farbiger Kreide. Von dieſer hat Ritter Boſſi das genaueſte Facſimile verfertigt, welches gleichfalls vor unſern Augen liegt. Ein edles Jünglingsangeſicht, nach der Natur gezeichnet, offenbar in Rückſicht des Chriſtuskopfes zum Abendmahl. Reine, regelmäßige Züge, das ſchlichte Haar, das Haupt nach der linken Seite geſenkt, die Augen niedergeſchlagen, den Mund halbgeöffnet, und die ganze Bildung durch einen leiſen Zug des Kummers in die herrlichſte Harmonie gebracht. Hier iſt freilich nur der Menſch, der ein Seelenleiden nicht verbirgt; wie aber, ohne dieſe Zuſage auszulöſchen, Erhabenheit, Unabhängigkeit, Kraft, Macht der Gottheit zugleich auszudrücken wäre, iſt eine Aufgabe, die auch ſelbſt dem geiſtreichſten irdiſchen Pinſel ſchwer zu löſen ſeyn möchte. In dieſer Jünglingsphyſiognomie, welche zwiſchen Chriſtus und Johannes ſchwebt, ſehen wir den höchſten Verſuch ſich an der Natur feſtzuhalten, da wo vom Ueberirdiſchen die Rede iſt.

Die ältere florentiniſche und ſieneſiſche Schule entfernten ſich von den trockenen Typen der byzantiniſchen Kunſt dadurch, daß ſie überall in ihren Bildern Porträte anbrachten. Dieß ließ ſich nun ſehr gut thun, weil bei den ruhigen Ereigniſſen ihrer Tafeln die theilnehmenden Perſonen gelaſſen bleiben konnten. Das Zuſammenſeyn heiliger Männer, Anhörung einer Predigt, Einſammeln von Almoſen, Begräbniß eines verehrten Frommen fordert von dem Umſtehenden nur ſolchen Ausdruck, der in jedes natürlich ſinnliche Geſicht gar wohl zu legen iſt; ſobald nun aber Leonardo

Lebendigkeit, Bewegung, Leidenſchaft forderte, zeigte ſich die Schwierigkeit, beſonders da nicht etwa ähnliche Perſonen neben einander ſtehen, ſondern die entgegeſetzteſten Charaktere mit einander contraſtiren ſollten. Dieſe Aufgabe, welche Leonardo mit Worten ſo deutlich ausſpricht und beinahe ſelbſt unauflöslich findet, iſt vielleicht Urſache, daß in der Folgezeit große Talente die Sache leichter machten, und zwiſchen der beſondern Wirklichkeit und der ihnen eingeborenen allgemeinen Idee ihren Pinſel ſchweben ließen, und ſich ſo von der Erde zum Himmel, vom Himmel zur Erde mit Freiheit bewegten.

Noch manches wäre zu ſagen über die höchſt verwickelte und zugleich höchſt kunſtgemäße Compoſition, über den Lokalbezug der Köpfe, Körper, Arme, Hände unter einander. Von den Händen beſonders würden wir einiges zu ſprechen das Recht haben, indem Durchzeichnungen nach der Copie des Beſpino gleichfalls gegenwärtig ſind. Wir ſchließen aber billig dieſe Vorarbeit, weil wir vor allen Dingen die Bemerkungen der Transalpiniſchen Freunde abzuwarten haben. Denn dieſen kommt allein das Recht zu, über manche Punkte zu entſcheiden, da ſie alle und jede Gegenſtände, von denen wir nur durch Ueberlieferung ſprechen, ſeit vielen Jahren ſelbſt gekannt, ſie noch vor Augen haben, nicht weniger den ganzen Hergang der neueſten Zeit perſönlich mit erlebten. Außer dem Urtheil über die von uns angedeuteten Punkte werden ſie uns gefällig Nachricht geben, in wie fern Boſſi von den Köpfen der Copie zu Caſtellazzo doch noch Gebrauch gemacht? welches um ſo wahrſcheinlicher iſt, als dieſelbe überhaupt viel gegolten, und das Kupfer von Morghen dadurch ſo großes Verdienſt erhält, daß ſie dabei ſorgfältig benutzt worden.

Nun aber müſſen wir noch, ehe wir ſcheiden, dankbarlich erkennen, daß unſer mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenoſſe, den wir noch immer ſo gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufſatz über Boſſi's Werk in den Heidelberger Jahrbüchern December 1816 beſchenkt, der, unſerer Arbeit in ihrem Laufe begegnend, dergeſtalt zu gute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer faſſen konnten, und nunmehr auf jene Abhandlung hinweiſen, wo unſere Leſer mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künſtler und Kenner verwandt, ja übereinſtimmend geſprochen haben. In Gefolg deſſen machten wir uns zur Pflicht, hauptſächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche

jener Kunſtkenner, nach Gelegenheit und Abſicht weniger, ausführlich behandelte.

Eben indem wir ſchließen, wird uns dargebracht: **Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci; tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma 1817.** Dieſer ſtarke Quartband enthält viele bisher unbekannte Capitel, woraus tiefe, neue Einſicht in Leonardo's Kunſt und Denkweiſe gar wohl zu hoffen iſt. Auch ſind zweiundzwanzig Kupfertafeln, klein Folio, beigelegt, Nachbildungen bedeutender, leichter Federzüge völlig nach Sinn und Art derjenigen, womit Leonardo gewöhnlich ſeine ſchriftlichen Aufſätze zu erläutern pflegte. Und ſo ſind wir denn verpflichtet bald wieder aufzunehmen, was wir niedergelegt haben, welches denn unter Beiſtand der höchſt gefälligen Mailändiſchen Kunſtfreunde uns und andern möge zu gute kommen!

Observations on Leonardo da Vinci's celebrated picture of the Last supper. By Goethe. Translated, and accompanied with an introduction. By Noehden. London 1821.

Herr Dr. Noehden, in Göttingen geboren und eine gelehrte Erziehung daſelbſt genießend, widmete ſich nachher in England dem Geſchäft einer Familienerziehung. Seine Lebensereigniſſe ſo wie ſeine Verdienſte ſind durch eine Biographie im 5. Bande der Zeitgenoſſen dem Vaterlande allgemein bekannt geworden, und iſt derſelbe gegenwärtig bei dem Brittiſchen Muſeum angeſtellt. Er verweilte den Winter von 1818—19 in Weimar, und gegenwärtige Schrift iſt als Denkmal ſeines Aufenthalts daſelbſt höchſt erfreulich; er erinnert ſich der ſeinen Verdienſten und Charakter angemeſſenen, zutrauensvollen, freundſchaftlichen Aufnahme, ſeines, obgleich leider nur vorübergehenden Einfluſſes in die dortigen Cirkel.

Seine gründlichen Sprachkenntniſſe ſind durchaus willkommen, und weil die Bemühung ſie zu erlangen den denkenden und forſchenden Mann zur allgemeinen Bildung treibt, muß eine vielſeitige Cultur daher entſtehen. Seine Bekanntſchaft mit Altem und Neuem, hiſtoriſche Kenntniſſe aller Art, die Einſicht in den Zuſtand von England gaben Stoff genug zu unterhaltenden Geſprächen; ſodann war ſeine Theilnahme an den ſchönen Künſten vorzüglich geeignet, um die Unterhaltung der Geſellſchaft zu beleben.

Denn überzeugt, daß Kunſtwerke die ſchönſte Unterlage geiſtreicher Geſpräche ſeyen, das Auge ergötzend, den Sinn auffordernd, iſt es in Weimar herkömmlich, Kupferſtiche und Zeichnungen vereinigten Freunden vorzulegen. In ſofern nun eine ſolche Sammlung nach Schulen geordnet iſt oder vielmehr nach wechſelſeitigem Einfluß der Meiſter und Mitſchüler, ſo iſt ſie deſto wirkſamer und gründet das Geſpräch, indem ſie es belebt. Gedachten Winter jedoch war die Betrachtung Leonardo's da Vinci an der

Tagesordnung, weil von Mailand bedeutende, auf diesen Künstler bezügliche Kunstschätze so eben anlangten, und der über das Abendmahl verfaßte Aufsatz Herrn Dr. Noehden mitgetheilt wurde. Daß er diese Arbeit billige, ließ sich bald bemerken, ja er bethätigte seine Theilnahme durch begonnene Uebersetzung.

Eine Reise nach Italien, wenn sie schon seine Gegenwart entzieht, wird einem so unterrichteten Manne sodann gern gegönnt; er benutzt sogleich in Mailand die Gelegenheit gedachtes Kunstwerk nochmals zu untersuchen. Nun aber giebt er, in vorausgesendeter Einleitung, Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande desselben, und erweitert unsere Kenntniß davon auf mancherlei Weise; das bisher Bekannte bestimmt er näher, berichtigt Erfahrung und Urtheil; ferner benachrichtigt er uns von einigen Copien und schätzt sie. Die von Castellazzo sah er nicht, jedoch die aus der Karthause von Pavia 1818 in London. Er gedenkt ferner der Tapete in St. Peter am Frohnleichnamstage aufgehängt, rühmt eine Originalskizze in der königlichen Sammlung, tadelt aber die Copie Rylands als höchst unvollkommen, und spricht auslangend von Kupferstichen nach dem merkwürdigen Bilde.

Auf diese Einleitung folgt die Uebersetzung selbst, mit Bedacht, Genauigkeit und doch mit Freiheit behandelt; Druck und Papier ist Englands werth, und es kommt dem Deutschen wunderlich vor, seine Gedanken so anständig vorgetragen zu sehen; freilich um hiezu zu gelangen, mußten sie übers Meer wandern und durch Freundes Vermittlung in einer fremden Sprache sich hervorthun.

Eine Miniaturnachbildung des kolossalen Gemäldes von Joseph Mochetti findet sich in den Prachtexemplaren dem Titel gegenüber, welchen als Vignette eine auf Seine des Großherzogs von Weimar königliche Hoheit in Mailand geprägte Medaille zum Andenken der Acquisition dortiger bedeutender Kunstschätze ziert. Die dem Ganzen vorausgeschickte Dedication an Ihro der Frau Erbgroßherzogin kaiserliche Hoheit ist sowohl für den Verfasser als für den hohen bedeutenden Kreis ein erfreuliches Denkmal.

Abschließen können wir nicht, ohne Herrn Dr. Noehden für eine freundlich fortgesetzte Theilnahme zu danken, wovon bei Gelegenheit einer Entwickelung des Triumphzugs von Mantegna nächstens umständlicher zu handeln seyn wird.

Julius Cäſars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Erſter Abſchnitt. 1820.

Des Meiſters Kunſt im allgemeinſten.

An den Werken dieſes außerordentlichen Künſtlers, vorzüglich auch an dem Triumphzug Cäſars, einer Hauptarbeit, wovon wir näher zu handeln gedenken, glauben wir einen Widerſtreit zu fühlen, welcher beim erſten Anblick nicht aufzulöſen ſcheint.

Zuvörderſt alſo werden wir gewahr, daß er nach dem ſtrebt, was man Styl nennt, nach einer allgemeinen Norm der Geſtalten: denn ſind auch mitunter ſeine Proportionen zu lang, die Formen zu hager, ſo iſt doch ein allgemein Kräftiges, Tüchtiges, Uebereinſtimmendes durchaus wahrzunehmen an Menſchen und Thieren, nicht weniger in allen Nebenſachen von Kleidern, Waffen und erdenklichem Geräth. Hier überzeugt man ſich von ſeinem Studium der Antike; hier muß man anerkennen, er ſey in das Alterthum eingeweiht, er habe ſich darein völlig verſenkt.

Nun gelingt ihm aber auch die unmittelbarſte und individuellſte Natürlichkeit bei Darſtellung der mannichfaltigſten Geſtalten und Charaktere. Die Menſchen, wie ſie leiden und leben mit perſönlichen Vorzügen und Mängeln, wie ſie auf dem Markte ſchlendern, in Proceſſionen einhergehen, ſich in Haufen zuſammendrängen, weiß er zu ſchildern; jedes Alter, jedes Temperament wird in ſeiner Eigenthümlichkeit vorgeführt, ſo daß, wenn wir erſt das allgemeinſte ideellſte Streben gewahr wurden, wir ſodann, nicht etwa neben an, ſondern mit dem Höhern verkörpert auch das Beſonderſte, Natürlichſte, Gemeinſte aufgefaßt und überliefert ſehen.

Dieſe beinahe unmöglich ſcheinende Leiſtung erklärt ſich nur durch Ereigniſſe ſeines Lebens. Ein vorzüglicher Maler jener Zeit, Franz Squarcione, gewinnt unter vielen Schülern den jungen, früh ſich auszeichnenden Mantegna lieb, daß er ihm nicht allein den treueſten und entſchiedenſten Unterricht gönnt, ſondern ihn ſogar an Kindesſtatt annimmt, und alſo mit ihm, für und durch ihn fortwirken zu wollen erklärt.

Als aber endlich dieſer herangebildete glückliche Zögling mit der Familie Bellini bekannt wird und ſie an ihm gleichfalls den Künſtler wie den Menſchen anzuerkennen und zu ſchätzen weiß, in ſolchem Grade, daß ihm eine Tochter Jakobs, die Schweſter von Johann und Gentile angetraut wird, da verwandelt ſich die eiferſüchtige Neigung des erſten väterlichen Meiſters in einen gränzenloſen Haß, ſein Beiſtand in Verfolgung, ſein Lob in Schmähungen.

Nun gehörte aber Squarcione zu den Künſtlern, denen im fünfzehnten Jahrhunderte der hohe Werth antiker Kunſt aufgegangen war; er ſelbſt arbeitete in dieſem Sinne nach Vermögen und ſäumte nicht ſeine Schüler unverrückt dahin zu weiſen. Es ſey ſehr thöricht, war ſein Behaupten, das Schöne, Hohe, Herrliche mit eigenen Augen in der Natur ſuchen, es mit eigenen Kräften ihr abgewinnen zu wollen, da unſere großen griechiſchen Vorfahren ſich ſchon längſt des Edelſten und des Darſtellenswertheſten bemächtigt und wir alſo aus ihren Schmelzöfen ſchon das geläuterte Gold erhalten könnten, das wir aus Schutt und Grus der Natur nur mühſelig ausklaubend als kümmerlichen Gewinn eines vergeudeten Lebens bedauern müſſen.

In dieſem Sinne hatte ſich denn der hohe Geiſt des talentvollſten Jünglings unabläſſig gehalten, zu Freude ſeines Meiſters und eigenen großen Ehren. Als nun aber Lehrer und Schüler feindſelig zerfallen, vergißt jener ſeines Leitens und Strebens, ſeines Lehrens und Unterweiſens; widerſinnig tadelt er nunmehr, was der Jüngling auf ſeinen Rath, auf ſein Geheiß vollbracht hat und vollbringt; er verbindet ſich mit der Menge, welche einen Künſtler zu ſich herabziehen will, um ihn beurtheilen zu können. Sie fordert Natürlichkeit und Wirklichkeit, damit ſie einen Vergleichungspunkt habe, nicht den höhern, der im Geiſte ruht, ſondern den gemeinern äußern, wo ſich denn Aehnlichkeit und Unähnlichkeit des Originals und der Copie allenfalls in Anſpruch nehmen läßt. Nun ſoll Mantegna

nicht mehr gelten: er vermag, so heißt es, nichts Lebendiges hervorzubringen; seine herrlichsten Arbeiten werden als steinern und hölzern, als starr und steif gescholten. Der edle Künstler, noch in seiner kräftigsten Zeit, ergrimmt und fühlt recht gut, daß ihm, eben vom Standpunkt der Antike, die Natur nur desto natürlicher, seinem Kunstblick verständlicher geworden, er fühlt sich ihr gewachsen und wagt auch auf dieser Woge zu schwimmen. Von dem Augenblick an ziert er seine Gemälde mit den Ebenbildnissen vieler Mitbürger, und indem er das gereifte Alter im individuellen Freund, die köstliche Jugend in seinen Geliebten verewigt, und so den edelsten würdigsten Menschen das erfreulichste Denkmal setzt, so verschmäht er nicht, auch seltsam ausgezeichnete, allgemein bekannte, wunderlich gebildete, ja, den letzten Gegensatz, mißgebildete darzustellen.

Jene beiden Elemente nun fühlt man in seinen Werken, nicht etwa getrennt, sondern verflochten. Das Ideelle, Höhere zeigt sich in der Anlage, in Werth und Würde des Ganzen; hier offenbart sich der große Sinn, Absicht, Grund und Halt. Dagegen dringt aber auch die Natur mit ursprünglicher Gewaltsamkeit herein, und wie der Bergstrom durch alle Zacken des Felsens Wege zu finden weiß und mit gleicher Macht, wie er angekommen, wieder ganz vom Ganzen herunterstürzt, so ist es auch hier. Das Studium der Antike giebt die Gestalt, sodann aber die Natur Gewandtheit und letztes Leben.

Da nun aber selbst das größte Talent, welches in seiner Bildung einen Zwiespalt erfuhr, indem es sich zweimal und zwar nach entgegengesetzten Seiten auszubilden Anlaß und Antrieb fand, kaum vermögend ist diesen Widerspruch ganz auszugleichen, das Entgegengesetzte völlig zu vereinigen, so wird jenes Gefühl, von dem wir zuerst gesprochen, das uns vor Mantegna's Werken ergreift, vielleicht durch einen nicht völlig aufgelösten Widerstreit erregt. Indessen möchte es der höchste Conflict seyn, in welchem sich jemals ein Künstler befunden, da er ein solches Abenteuer zu bestehen zu einer Zeit berufen war, wo eine sich entwickelnde höchste Kunst über ihr Wollen und Vermögen sich noch nicht deutliche Rechenschaft ablegen konnte.

Dieses Doppelleben also, welches Mantegna's Werke eigenthümlich auszeichnet, und wovon noch viel zu sagen wäre, manifestirt sich besonders in seinem Triumphzuge Cäsars, wo er alles, was ein großes Talent vermochte, in höchster Fülle vorüberführt.

Hiervon giebt uns nun einen genugsam allgemeinen Begriff die

Arbeit, welche Andreas Andreani gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts unternommen, indem er die neun Bilder Mantegna's auf eben so viel Blättern mit Holzstöcken in bedeutender Größe nachgebildet, und also die Ansicht und den Genuß derselben allgemeiner verbreitet hat. Wir legen sie vor uns und beschreiben sie der Reihe nach.

1.

Posaunen und Hörner, kriegerische Ankündigung, pausbäckige Musikanten voraus. Hierauf andringende Soldaten, Feld-, Kriegs- und Glückszeichen auf Stangen hoch emportragend. Roma's Büste voran, Juno, die Verleiherin, der Pfau besonders, Abundantien mit Fruchthorn und Blumenkorb, sie schwanken über fliegenden Wimpeln und schwebenden Tafeln. Dazwischen in den Lüften flammende, dampfende Fackelpfannen, den Elementen zur Ehre, zu Anregung aller Sinne.

Andere Krieger, vorwärts zu schreiten verhindert, stehen still, den unmittelbar nachfolgenden gewaltsamen Drang abzuwehren; je zwei und zwei halten senkrecht hohe, von einander entfernte Stangen, an denen man hüben und drüben angeheftet Gemälde lang und schmal ausgespannt erblickt. Diese Schildereien, in Felder abgetheilt, dienen zur Exposition; hier wird dem Auge bildlich dargebracht, was geschehen mußte, damit dieser überschwengliche Triumphzug stattfände.

Feste Städte von Kriegsheeren umringt, bestürmt durch Maschinen, eingenommen, verbrannt, zerstört; weggeführte Gefangene, zwischen Niederlage und Tod. Völlig die ankündigende Symphonie, die Introduction einer großen Oper.

2.

Hier nun die nächste und höchste Folge des unbedingten Sieges. Weggeführte Götter, welche die nicht mehr zu schützenden Tempel verlassen. Lebensgroße Statuen von Jupiter und Juno auf zweispännigem, Kolossalbüste der Cybele auf einspännigem Wagen, sodann eine kleine tragbare Gottheit in den Armen eines Knechtes. Der Hintergrund überhaupt von hoch aufgethürmten Wagengerüsten, Tempelmodellen, baulichen Herrlichkeiten angefüllt, zugleich Belagerungsmaschinen, Widder und Balisten. Aber ganz gränzenlos mannichfaltig aufgeschichtet gleich hinterdrein Waffen aller Heeresarten, mit großem ernstem Geschmack zusammen und über einander gestellt und gehängt. Erst in der folgenden Abtheilung

3.

wird jedoch die größte Masse aufgehäuft vorübergeschafft. Sodann sieht man, von tüchtigen Jünglingen getragen, jede Art von Schätzen: dickbäuchige Urnen, angefüllt mit aufgehäuften Münzen, und auf denselben Traggestellen Vasen und Krüge; auf den Schultern lasten diese schon schwer genug, aber nebenbei trägt jeder noch ein Gefäß oder sonst etwas Bedeutendes. Dergleichen Gruppen ziehen sich auch noch ins folgende Blatt fort.

4.

Die Gefäße sind von der mannichfaltigsten Art, aber die Hauptbestimmung ist gemünztes Silber heranzubringen. Nun schieben sich über dieses Gedränge überlange Posaunen in die Luft vor; an ihnen spielen herabhängende Bänder, mit inschriftlicher Widmung: Dem triumphirenden Halbgott Julius Cäsar; geschmückte Opferthiere; zierliche Camillen und fleischermäßige Popen.

5.

Vier Elephanten, der vordere völlig sichtbar, die drei andern perspectivisch weichend; Blumen und Fruchtkörbe auf den Häuptern, kranzartig. Auf ihrem Rücken hohe flammende Candelaber; schöne Jünglinge leicht bewegt, aufreichend, wohlriechendes Holz in die Flammen zu legen, andere die Elephanten leitend, andere anders beschäftigt.

6.

Auf die beschwerliche Masse der ungeheuern Thiere folgt mannichfaltige Bewegung; das Kostbarste, das höchste Gewonnene wird nun herangebracht. Die Träger schlagen einen andern Weg ein, hinter den Elephanten ins Bild schreitend. Was aber tragen sie? Wahrscheinlich lauteres Gold, Goldmünzen in kleinerem Geschirr, kleinere Vasen und Gefäße. Hinter ihnen folgt noch eine Beute von größerem Werth und Wichtigkeit, die Beute der Beuten, die alle vorhergehenden in sich begreift: es sind die Rüstungen der überwundenen Könige und Helden, jede Persönlichkeit als eigene Trophäe. Die Derbheit und Tüchtigkeit der überwundenen Fürsten wird dadurch angezeigt, daß die Träger ihre Stangenlast kaum heben können, sie nah am Boden herschleppen oder gar niedersetzen, um, einen Augenblick ausruhend, sie wieder frischer fortzutragen.

7.

Doch ſie werden nicht ſehr gedrängt; hinter ihnen ſchreiten Gefangene einher; kein Abzeichen unterſcheidet ſie, wohl aber perſönliche Würde. Edle Matronen gehen voran mit erwachſenen Töchtern. Zunächſt gegen den Zuſchauer geht ein Fräulchen von acht bis zehn Jahren an der Mutter Seite, ſo ſchmuck und zierlich als bei dem anſtändigſten Feſte. Treffliche tüchtige Männer folgen hierauf, in langen Gewändern, ernſt, nicht erniedrigt; es iſt ein höheres Geſchick, das ſie hinzieht. Auffallend iſt daher im folgenden Glied ein großer, wohlgebildeter, gleichfalls ehrenvoll gekleideter Mann, welcher mit grimmigem, beinahe fratzenhaftem Geſicht rückwärts blickt, ohne daß wir ihn begreifen. Wir laſſen ihn vorüber, denn ihm folgt eine Gruppe von anziehenden Frauen. Eine junge Braut in ganzer Jugendfülle, im Vollgeſicht dargeſtellt — wir ſagen Braut, weil ſie auch ohne Kranz in den Haaren ſo bezeichnet zu werden verdiente — ſteht hinterwärts, vor dem Zuſchauer zum Theil verdeckt von einer ältern kinderbeläſtigten Frau; dieſe hat ein Wickelkind auf dem rechten Arme, und ihre linke Hand nimmt ein ſtillſtehender Knabe in Anſpruch, der den Fuß aufgereckt; weinend will er auch getragen ſeyn. Eine ältere ſich über ihn hinneigende Perſon, vielleicht die Großmutter, ſucht ihn vergebens zu begütigen.

Höchlich rühmen müſſen wir indeß den Künſtler, daß kein Kriegsheld, kein Heerführer als Gefangener vorgeführt wird. Sie ſind nicht mehr, ihre Rüſtungen trug man hohl vorbei; aber die eigentlichen Staaten, die uralten edlen Familien, die tüchtigen Rathsherren, die behäbigen, fruchtbar ſich fortpflanzenden Bürger führt man im Triumph auf; und ſo iſt es denn alles geſagt: die einen ſind todtgeſchlagen und die andern leiden.

Zwiſchen dieſem und dem folgenden Bilde werden wir nun gewahr, warum der ſtattliche Gefangene ſo grimmig zurückblickt. Mißgeſtaltete Narren und Poſſenreißer ſchleichen ſich heran und verhöhnen die edlen Unglücklichen, dieſem Würdigen iſt das noch zu neu, er kann nicht ruhig vorübergehen; wenn er dagegen nicht ſchimpfen mag, ſo grinst er dagegen.

8.

Aber der Ehrenmann ſcheint noch auf eine ſchmählichere Weiſe verletzt: es folgt ein Chor Muſikanten in contraſtirenden Figuren. Ein wohlbehaglicher, hübſcher Jüngling, in langer, faſt weiblicher Kleidung, ſingt

zur Leyer, und ſcheint dabei zu ſpringen und zu geſticuliren. Ein ſolcher durfte beim Triumphzug nicht fehlen; ſein Geſchäft war ſich ſeltſam zu gebärden, neckiſche Lieder zu ſingen, die überwundenen Gefangenen frevelhaft zu verſpotten. Die Schalksnarren deuten auf ihn, und ſcheinen mit albernen Gebärden ſeine Worte zu commentiren, welches jenem Ehrenmann allzu ärgerlich auffallen mag.

Daß übrigens von keiner ernſthaft edlen Muſik die Rede ſey, ergiebt ſich ſogleich aus der folgenden Figur, denn ein himmellanger, ſchafbepelzter, hochgemützter Dudelſackpfeifer tritt unmittelbar hinterdrein; Knaben mit Schellentrommeln ſcheinen den Mißlaut zu vermehren. Einige rückwärts blickende Soldaten aber und andere Andeutungen machen uns aufmerkſam, daß nun bald das Höchſte erfolgen werde.

9.

Und nun erſcheint auch, auf einem übermäßig, obgleich mit großem Sinn und Geſchmack, verzierten Wagen, Julius Cäſar ſelbſt, dem ein tüchtig geſtalteter Jüngling auf einer Art Standarte das: Veni, Vidi, Vici entgegenhält. Dieſes Blatt iſt ſo gedrängt voll, daß man die nackten Kinder mit Siegeszweigen zwiſchen Pferden und Rädern nur mit Angſt anſieht; in der Wirklichkeit müßten ſie längſt zerquetſcht ſeyn. Trefflicher war jedoch ein ſolches Gedränge, das für die Augen immer unfaßlich und für den Sinn verwirrend iſt, bildlich nicht darzuſtellen.

10.

Ein zehntes Bild aber iſt für uns nun von der größten Bedeutung: denn das Gefühl, der Zug ſey nicht geſchloſſen, wandelt einen jeden an, der die neun Blätter hinter einander legt. Wir finden nicht allein den Wagen ſteil, ſondern ſogar hinter demſelben durch den Rahmen abgeſchnittene Figuren; das Auge verlangt einen Nachklang und wenigſtens einige der Hauptgeſtalt nahe tretende, den Rücken deckende Geſtalten.

Zu Hülfe kommt uns nun ein eigenhändiger Kupferſtich, welcher mit der größten Sorgfalt gearbeitet und zu den vorzüglichſten Werken des Meiſters dieſer Art zu rechnen iſt. Eine Schaar tritt heran männlicher, älterer und jüngerer, ſämmtlich charakteriſtiſcher Perſonen. Daß es der Senat ſey, iſt keineswegs zuzugeben; der Senat wird den Triumphzug am ſchicklichen Ort durch eine Deputation empfangen haben, aber auch dieſe

konnte ihm nicht weiter entgegengehen, als nöthig war umzukehren und vorauszuschreiten, und den versammelten Vätern die Ankömmlinge vorzuführen.

Doch sey diese Untersuchung dem Alterthumsforscher vorbehalten. Nach unserer Weise dürfen wir nur das Blatt aufmerksam betrachten, so spricht es sich, wie jedes vortreffliche Kunstwerk, selbst aus; da sagen wir denn geradezu: es ist der Lehrstand, der gern dem siegenden Wehrstand huldigt, weil durch diesen allein Sicherheit und Förderniß zu hoffen ist. Den Nährstand hatte Mantegna in den Triumphzug als Tragende, Bringende, Feiernde, Preisende vertheilt, auch in der Umgebung als Zuschauer aufgestellt. Nun aber freut sich der Lehrstand, den Ueberwinder zu begleiten, weil durch ihn Staat und Cultur wieder gesichert ist.

In Absicht auf Mannichfaltigkeit der Charakteristik ist das beschriebene Blatt eines der schätzbarsten, die wir kennen, und Mantegna hat gewiß diesen Zug auf der hohen Schule von Padua studirt.

Voran im ersten Glied, in langen faltigen Gewändern, drei Männer, mittlern Alters, theils ernsten, theils heitern Angesichts, wie beides Gelehrten und Lehrern ziemt. Im zweiten Gliede zeichnet sich zunächst eine alte, kolossale, behaglich dicke, kräftige Natur aus, die hinter alle dem mächtigen Triumphgewirre sich noch ganz tüchtig hervorthut. Das bartlose Kinn läßt einen fleischigen Hals sehen, die Haare sind kurz geschnitten; höchst behaglich hält er die Hände auf Brust und Bauch, und macht sich nach allen bedeutenden Vorgängern noch immer auffallend bemerklich. Unter den Lebendigen habe ich niemand gesehen, der ihm zu vergleichen wäre, außer Gottsched; dieser würde in ähnlichem Fall und gleicher Kleidung eben so einher geschritten seyn: er sieht vollkommen dem Pfeiler einer dogmatisch didaktischen Anstalt gleich. Wie er ohne Bart und Haupthaare, sind auch seine Collegen, wenn gleich behaart, doch ohne Bärte; der vorderste, etwas ernster und grämlicher, scheint eher dialektischen Sinn zu haben. Solcher Lehrenden sind sechs, welche in Haupt und Geist alles mit sich zu tragen scheinen; dagegen die Schüler nicht allein durch jüngere leichtere Gestalten bezeichnet sind, sondern auch dadurch, daß sie gebundene Bücher in Händen tragen, anzuzeigen, daß sie, sowohl hörend als lesend, sich zu unterrichten geneigt seyen.

Zwischen jene ältesten und mittlern ist ein Knabe von etwa acht Jahren eingeklemmt, um die ersten Lehrjahre zu bezeichnen, wo das Kind sich

anzuſchließen geneigt iſt, ſich einzumiſchen Luſt hat; es hängt ein Pennal an ſeiner Seite, anzudeuten, daß er auf dem Bildungswege ſey, wo dem Herankömmling manches Unangenehme begegnet. Wunderlicher und anmuthig natürlicher iſt nichts zu erſinnen, als dieß Figürchen in ſolcher Lage. Die Lehrer gehen jeder vor ſich hin, die Schüler unterhalten ſich unter einander.

Nun aber macht den ganzen Schluß, wie billig, das Militär, von welchem denn doch zuerſt und zuletzt die Herrlichkeit des Reiches nach außen erworben und die Sicherheit nach innen erhalten werden muß. Dieſe ganze große Forderung aber befriedigt Mantegna mit ein paar Figuren; ein jüngerer Krieger, einen Oelzweig tragend, den Blick aufwärts gerichtet, läßt uns im Zweifel, ob er ſich des Sieges erfreue oder ob er ſich über das Ende des Kriegs betrübe; dagegen ein alter, ganz abgelebter, in den ſchwerſten Waffen, indem er die Dauer des Krieges repräſentirt, überdeutlich ausſpricht, dieſer Triumphzug ſey ihm beſchwerlich, und er werde ſich glücklich ſchätzen heute Abend irgendwo zur Ruhe zu kommen.

Der Hintergrund dieſes Blattes nun, anſtatt daß wir bisher meiſtens freie Ausſichten gehabt, drängt ſich, dem Menſchendrang gemäß, gleichfalls zuſammen; rechter Hand ſehen wir einen Palaſt, zur Linken Thurm und Mauern; die Nähe des Stadtthors möchte damit angedeutet ſeyn, angezeigt, daß wir uns wirklich am Ende befinden, daß nunmehr der ganze Triumphzug in die Stadt eingetreten, und innerhalb derſelben beſchloſſen ſey.

Sollten auch dieſer Vermuthung die Hintergründe der vorhergehenden Blätter zu widerſprechen ſcheinen, indem landſchaftliche Ausſichten, viel freie Luft, zwar auf Hügeln Tempel und Paläſte, doch auch Ruinen geſehen werden, ſo läßt ſich doch auch annehmen, daß der Künſtler hierbei die verſchiedenen Hügel von Rom gedacht, und ſie ſo bebaut und ſo ruinenhaft, wie er ſie zu ſeiner Zeit gefunden, vorgeſtellt habe. Dieſe Auslegung gewinnt um ſo mehr Kraft, als doch wohl einmal ein Palaſt, ein Kerker, eine Brücke, die als Waſſerleitung gelten kann, eine hohe Ehrenſäule da ſteht, die man denn doch auf ſtädtiſchem Grund und Boden vermuthen muß.

Doch wir halten inne, weil wir ſonſt ins Gränzenloſe geriethen, und man mit noch ſo viel gehäuften Worten den Werth der flüchtig beſchriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte.

Cäſars Triumphzug, gemalt von Mantegna.

Zweiter Abſchnitt. 1822.

1) Urſprung, Wanderung, Beſchaffenheit der Bilder.
2) Fernere Geſchichte derſelben. Sammlungen Carls I von England.
3) Mantegna's eigene Kupferſtiche in Bezug auf den Triumph.
4) Zeugniß von Vaſari mit Bemerkungen darüber.
5) Allgemeine Betrachtung und Mißbilligung ſeiner falſchen Methode, von hinten hervor zu beſchreiben.
6) Emendation der Bartſchiſchen Auslegung.
7) Schwerdgeburths Zeichnung.

1.

Mantegna lebte 1451 bis 1517 und malte in ſeiner beſten Zeit, auf Anregen ſeines großen Gönners, Ludwig Gonzaga, Herzogs von Mantua, gedachten Triumphzug für den Palaſt in der Nähe des Kloſters St. Sebaſtian. Der Zug iſt nicht auf die Wand, nicht im unmittelbaren Zuſammenhange gemalt, ſondern in neun abgeſonderten Bildern, vom Platze beweglich; daher ſie denn auch nicht an Ort und Stelle geblieben. Sie kamen vielmehr unter Carl I, welcher, als ein großer Kunſtfreund die köſtlichſten Schätze zuſammenbrachte und alſo auch den Herzog von Mantua auskaufte, nach London und blieben daſelbſt, obgleich nach ſeinem unglücklichen Tode die meiſten Beſitzungen dieſer Art durch eine Auction verſchleudert wurden.

Gegenwärtig befinden ſie ſich, hochgeehrt, im Palaſte Hamptoncourt, neun Stücke, alle von gleicher Größe, völlig quadrat, jede Seite neun Fuß, mit Waſſerfarben auf Papier gemalt, mit Leinwand unterzogen, wie die Raphael'ſchen Cartone, welche denſelben Palaſt verherrlichen.

Die Farben dieſer Bilder ſind höchſt mannichfaltig, wohl erhalten und lebhaft, die Hauptfarben in allen ihren Abſtufungen, Miſchungen und Uebergängen zu ſehen: dem Scharlach ſteht anderes Hell- und Tiefroth entgegen; an Dunkel- und Hellgelb fehlt es nicht, Himmelblau zeigt ſich, Blaßblau, Braun, Schwarz, Weiß und Gold.

Die Gemälde ſind überhaupt in gutem Zuſtande, beſonders die ſieben erſten; die zwei letztern, ein wenig verbleicht, ſcheinen von der Zeit gelitten zu haben oder abgerieben zu ſeyn; doch iſt dieß auch nicht bedeutend. Sie hangen in vergoldeten Rahmen neun Fuß hoch über dem Boden, drei und drei auf drei Wände vertheilt; die öſtliche iſt eine Fenſterſeite, und folgen ſie, von der ſüdlichen zur nördlichen, völlig in der Ordnung, wie ſie Andreas Andreani numerirt hat.

Erwähnung derſelben thut Hamptoncourt-Guide, Seite 19, mit wenigen Worten; nicht viel umſtändlicher das Prachtwerk: The History of the Royal Residences of Windsor Castle, St. James's Palace p. p. By W. H. Pyne. In three Volumes. London 1819, welches gerade dieſem Zimmer keine bildliche Darſtellung gegönnt hat.

Vorſtehende nähere Nachricht verdanken wir der Gefälligkeit eines in England wohnenden deutſchen Freundes, des Herrn Dr. Noehden, welcher nichts ermangeln läßt, das in Weimar angeknüpfte ſchöne Verhältniß auch in der Ferne dauerhaft und in Wechſelwirkung zu erhalten. Auf unſer zutrauliches Anſuchen begab er ſich wiederholt nach Hamptoncourt, und alles was wir genau von Maß, Grund, Farben, Erhaltung, Aufſtellung und ſo weiter angeben, iſt die Frucht ſeiner aufmerkſamen Genauigkeit.

2.

Die früheſte Neigung der Engländer zur Kunſt mußte ſich, in Ermanglung inländiſcher Talente, nach auswärtigen Künſtlern und Kunſtwerken umſehen. Unter Heinrich VIII arbeitete Holbein viel in England. Was unter Eliſabeth und Jakob I geſchehen, wäre noch zu unterſuchen. Der hoffnungsvolle Kronprinz Heinrich, zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts geboren, hatte viel Sinn für die Künſte und legte bedeutende Sammlungen an. Als er vor dem achtzehnten Jahre mit Tode abging, erbte Carl I mit der Krone die Sammlung des Bruders und ſeine

Liebhaberei. Rubens und van Dyk werden als Künstler beschäftigt, als Kunstkenner zu Sammlungen behülflich.

Die Sammlung des Herzogs von Mantua wird angekauft, mit ihr also die neun Tafeln Triumphzug. Ueber das Jahr sind wir nicht genau belehrt; es muß aber zwischen 1625 und 1642 fallen, indem nachher, während der Bürgerkriege, Geldmangel dem König dergleichen Acquisitionen untersagte.

„Nach des Königs Ermordung wurde sowohl sein als seiner Gemahlin und Prinzen Vermögen der Nation heimgefallen erklärt und, durch einen Parlamentsbeschluß vom März 1649, auctionsweise zum Verkauf angeboten, worunter auch sämmtliche Kunstwerke und Gemälde. Aber erst den folgenden Juni faßte die Gemeine, um ihr neues Gemeingut desto kräftiger zu befestigen, über die Verwendung des persönlichen Vermögens des letzten Königs, der Königin und Prinzen einen Beschluß. Sie erließ einen Befehl, alles zu verzeichnen, zu schätzen und zu verkaufen, ausgenommen solche Theile, welche zum Gebrauch des Staates vorzubehalten seyen; jedoch mit solcher Vorsicht, um alle Nachrede einzelnen Interesses zu vermeiden, daß kein Glied des Hauses sich damit befasse. In diese Schätzung und Verkauf waren eingeschlossen, heu dolor! die ganze Sammlung von edlen Gemälden, alten Statuen und Büsten, welche der letzte König mit gränzenlosen Kosten und Mühen von Rom und allen Theilen Italiens herbeigeschafft hatte."

Ein Verzeichniß dieser höchst kostbaren Merkwürdigkeiten, wovon jetzt gar manche den Palästen des Louvre und Escurial, auch mancher ausländischen Fürsten zur Verherrlichung dienen, mit Schätzungs- und Verkaufspreisen, ward unter folgendem Titel 1757 in London gedruckt: A Catalogue and Description of King Charles the First's Capital Collection of Pictures, Bronzes, Limnings, Medals, Statues and other Curiosities.

Nun heißt es auf der fünften Seite: Gemälde zu Hamptoncourt Nro. 332, geschätzt 4675 Pfund 10 Schilling; darunter waren:

1) Neun Stück, der Triumphzug des Julius Cäsar, gemalt von Andreas Mantegna, geschätzt 1000 Pfund.
2) Herodias, St. Johannis Haupt in einer Schüssel haltend, von Tizian, geschätzt 150 Pfund.

Die größere Anzahl der Gemälde, welche den übrigen Werth von 3525 Pfund 10 Schilling ausmachte, ist nicht einzeln aufgeführt.

Da nun aber hieraus hervorgeht, daß Carl I die Gemälde Mantegna's beſeſſen, ſo wird noch zum Ueberfluß dargethan, woher ſie zu ihm gekommen; folgendes diene zur Erläuterung:

„König Carls Muſeum war das berühmteſte in Europa; er liebte, verſtand und ſchätzte die Künſte. Da er nicht das Glück hatte, große Malergeiſter unter ſeinen Unterthanen zu finden; ſo rief er die geſchickteſten Meiſter anderer Nationen herbei, mit rühmlicher Vorliebe, um ſein eigenes Land zu bereichern und zu unterrichten. Auch beſchränkte er ſeinen Aufwand keineswegs auf lebende Künſtler; denn außer einzelnen Stücken kaufte er die berühmte Sammlung des Herzogs von Mantua, nachdem er vorher eine Grundſtiftung gelegt hatte von dem, was er von ſeinem Bruder erbte, dem liebenswürdigen Prinzen Heinrich, der, wie man aus dem Katalog ſieht, auch außer andern würdigen Eigenſchaften, Geſchmack für Gemälde beſaß, und einen edlen Eifer die Künſte zu ermuntern.

„Glücklicherweiſe ſind dieſe ſo oft belobten Bilder in England geblieben, und wohl auch noch andere, die wir dort bewundern. Ob zufällig, wollen wir nicht entſcheiden; denn die Clauſel des republicaniſchen Beſchluſſes, daß man zurückhalten könne was zum Gebrauch des Staates dienlich ſey, ließ ja gar wohl zu, daß jene zwar gewaltſamen, aber keineswegs rohen und unwiſſenden Machthaber das Beſte auf den nunmehr republicaniſchen Schlöſſern zurückbehielten.“

Dem ſey nun wie ihm ſey, der Engländer, dem wir die bisherige Aufklärung ſchuldig ſind, äußert ſich folgendermaßen: „Der Streich, der die Königswürde ſo tief niederlegte, zerſtreute zugleich die königliche tugendſame Sammlung. Die erſten Cabinette von Europa glänzen von dieſem Raube; die wenigen guten, in den königlichen Paläſten zerſtreuten Stücke ſind bei uns nur kümmerliche Ueberreſte von dem was geſammelt oder wieder verſammelt war von König Carls glänzenden Galerien. Man ſagt die Holländer hätten vieles angekauft und einiges ſeinem Sohne wieder überlaſſen. Der beſte Theil aber bleibt begraben in der Düſterniß, wenn er nicht gar untergeht in den Gewölben des Escurial.“

3.

Mantegna's Kupferſtiche werden hochgehalten wegen Charakter und meiſterhafter Ausführung, freilich nicht im Sinne neuer Kupferſtecherkunſt. Bartſch zählt ihrer ſiebenundzwanzig, die Copien mitgerechnet; in England

befinden sich nach Noehden siebzehn, darunter sind auf den Triumphzug bezüglich nur vier, Nro. 5, 6 und 7, die sechste doppelt, aber umgekehrt, worauf ein Pilaster.

Ein englischer noch lebender Kenner hegt die Ueberzeugung, daß nicht mehr als genannte vier Stücke vorkommen, und auch wir sind der Meinung, daß Mantegna sie niemals alle neun in Kupfer gestochen habe. Uns irrt keineswegs, daß Strutt in seinem biographischen Wörterbuche der Kupferstecher, Band II. Seite 120, sich folgendermaßen ausdrückt: „Der Triumph des Julius Cäsar, gestochen nach seinen eigenen Gemälden, in neun Platten mittlerer Größe, beinahe viereckig. Eine vollständige Sammlung dieser Kupfer ist äußerst rar; copirt aber wurden sie von Andreas Andreani."

Wenn denn nun auch Baldinucci in seiner Geschichte der Kupferstecherkunst sagt, Mantegna habe den Triumphzug des Julius Cäsar während seines Aufenthaltes in Rom in Kupfer gestochen, so darf uns dieses keineswegs zum Wanken bringen; vielmehr können wir denken, daß der außerordentliche Künstler diese einzelnen Vorarbeiten in Kupfer, wahrscheinlich auch in Zeichnungen, die verloren oder unbekannt sind, gemacht, und bei seiner Rückkehr nach Mantua das Ganze höchst wundersam ausgeführt.

Und nun sollen die aus der innern Kunst entnommenen Gründe folgen, die uns berechtigen dieser Angabe kühnlich zu widersprechen. Die Nummern fünf und sechs (Bartsch 12, 13.), von Mantegna's eigener Hand, liegen, durch Glück und Freundesgunst, neben den Platten von Andreani uns vor Augen. Ohne daß wir unternehmen mit Worten den Unterschied im besondern auszudrücken, so erklären wir im allgemeinen, daß aus den Kupfern etwas Ursprüngliches durchaus hervorleuchte; man sieht darin die große Conception eines Meisters, der sogleich weiß was er will, und in dem ersten Entwurf unmittelbar alles Nöthige der Hauptsache nach darstellt und einander folgen läßt. Als er aber an eine Ausführung im Großen zu denken hatte, ist es wundersam zu beobachten und zu vergleichen, wie er hier verfahren. Jene ersten Anfänge sind völlig unschuldig, naiv, obschon reich, die Figuren zierlich, ja gewissermaßen nachlässig, und jede im höchsten Sinne ausdrucksvoll; die andern aber, nach den Gemälden gefertigt, sind ausgebildet, kräftig, überreich, die Figuren tüchtig, Wendung und Ausdruck kunstvoll, ja mitunter künstlich; man erstaunt über die

Beweglichkeit des Meisters bei entschiedenem Verharren; da ist alles dasselbe und alles anders; der Gedanke unverrückt, das Walten der Anordnung völlig gleich, im Abändern nirgends gemäkelt noch gezweifelt, sondern ein anderes, höhern Zweck Erreichendes ergriffen.

Daher haben jene ersten eine Gemüthlichkeit ohne Gleichen, weil sie unmittelbar aus der Seele des großen Meisters hervortraten, ohne daß er an eigentliche Kunstzwecke gedacht zu haben scheint. Wir würden sie einem liebenswürdigen häuslichen Mädchen vergleichen, um welche zu werben ein jeder Jüngling sich geneigt fühlen müßte; in den andern aber, den ausgeführten, würden wir dieselbe Person wieder finden, aber als entwickelte, erst verheirathete junge Frau, und wenn wir jene einfach gekleidet, häuslich beschäftigt gesehen, finden wir sie nun in aller Pracht, womit der Liebende das Geliebte so gern ausschmückt; wir sehen sie in die Welt hervorgetreten, bei Festen und Tänzen, wir vermissen jene, indem wir diese bewundern. Doch eigentlich darf man die Unschuld nicht vermissen, wo sie einem höhern Zwecke aufgeopfert ist.

Wir wünschen einem jeden wahren Kunstfreunde diesen Genuß und hoffen, daß er dabei unsere Ueberzeugung gewinnen solle.

In dieser werden wir nur um so mehr bestärkt durch das, was Herr Dr. Noehden von dem dritten Kupfer des Mantegna, welches Bartsch nicht hat, in Vergleichung mit der siebenten Tafel des Andreas Andreani meldet: „Wenn auf den beiden andern Blättern, Nummer fünf und sechs, gegen die Gemälde Abänderungen vorkommen, so sind sie noch stärker bei der gegenwärtigen Nummer. Die edlen Gefangenen werden zwar vorgeführt, allein die höchst liebliche Gruppe der Mutter mit Kindern und Aeltermutter fehlt ganz, welche also später von dem Künstler hinzugedacht worden. Ferner ist ein gewöhnliches Fenster auf dem Kupferstiche dargestellt, aus welchem drei Personen herausſehen: in dem Gemälde ist es ein breites gegittertes Fenster, als welches zu einem Gefängniß gehört, hinter welchem mehrere Personen, die man für Gefangene halten kann, stehen. Wir betrachten dieß als eine übereinstimmende Anspielung auf den vorübergehenden Zug, in welchem ebenfalls Veränderungen Statt gefunden."

Und wir von unserer Seite sehen hier eine bedeutende Steigerung der künstlerischen Darstellung, und überzeugen uns, daß dieses Kupfer, wie die beiden andern, dem Gemälde vorgegangen.

4.

Vasari spricht mit großem Lobe von diesem Werke, und zwar folgendermaßen: „Dem Marchese von Mantua, Ludwig Gonzaga, einem großen Gönner und Schätzer von Andreas' Kunstfertigkeit, malte er, bei St. Sebastian in Mantua, Cäsars Triumphzug, das Beste, was er jemals geliefert hat. Hier sieht man in schönster Ordnung den herrlich verzierten Wagen (*), Verwandte, Weihrauch und Wohlgerüche, Opfer, Priester, bekränzte geweihte Stiere, Gefangene, von Soldaten eroberte Beute, geordneten Heereszug, Elephanten, abermals Beute, Victorien, Städte und Festungen auf verschiedenen Wagen; zugleich auch abgebildet gränzenlose Trophäen auf Spießen und Stangen, auch mancherlei Schutzwaffen für Haupt und Rumpf, Ausputz, Zierrath, unendliche Gefäße. Unter der Menge bemerkt man ein Weib, das einen Knaben an der Hand führt, der weinend einen Dorn im Fuße, sehr anmuthig und natürlich der Mutter hinweist. (**)

In diesem Werke hat man auch abermals einen Beweis von seiner schönen Einsicht in die perspectivischen Künste; denn indem er seine Bodenfläche über dem Auge anzunehmen hatte, so ließ er die ersten Füße an der vordern Linie des Planums vollkommen sehen, stellte jedoch die folgenden desselben Gliedes mehr perspectivisch, gleichsam sinkend vor, so daß nach und nach Füße und Schenkel dem Gesetz des Augpunktes gemäß sich verstecken.

Eben so hält er es auch mit Beute, Gefäßen, Instrumenten und Zierrathen; er läßt nur die untere Fläche sehen, die obere verliert sich ebenfalls nach denselben Regeln. Wie er denn überhaupt Verkürzungen darzustellen besonders geschickt war."

(*) Mit einem solchen Sternchen haben wir vorhin eine Lücke angedeutet, die wir nunmehr ausfüllen wollen. Vasari glaubt in einem nahe vor dem Triumphwagen stehenden Jüngling einen Soldaten zu sehen, der den Sieger mitten in der Herrlichkeit des Festzuges mit Schimpf- und Schmähreden zu demüthigen gedenkt, welche Art von übermüthiger Gewohnheit aus dem Alterthume wohl überliefert wird. Allein wir glauben die Sache anders auslegen zu müssen: der vor dem Wagen stehende Jüngling hält auf einer Stange, gleichsam als Feldzeichen einen Kranz, in welchem die Worte: Veni, Vidi, Vici, eingeschrieben sind; dieß möchte

wohl alſo dem Schluß die Krone aufſetzen. Denn wenn vorher auf mancherlei Bändern und Banderolen an Zinken und Poſaunen, auf Tafeln und Täfelchen ſchon Cäſar genannt und alſo dieſe Feierlichkeit auf ihn bezogen wird, ſo iſt doch hier zum Abſchluß das höchſte Verdienſt einer entſcheidenden Schnelligkeit verkündet und ihm von einem frohen Anhänger vorgehalten, woran bei genauerer Betrachtung wohl kein Zweifel übrig bleiben möchte.

(**) Das zweite Zeichen deutet abermals auf eine vom Vaſari abweichende Meinung. Wir fragten nämlich, da auf dem Andreani'ſchen Blatte Nr. 7 dieſer von Vaſari gerühmte Dorn nicht zu entdecken war, bei Herrn Dr. Noehden in London an, in wiefern das Gemälde hierüber Auskunft gebe; er eilte, dieſer und einiger andern Anfragen wegen, gefälligſt nach Hamptoncourt und ließ nach genauer Unterſuchung ſich folgendermaßen vernehmen:

„An der linken Seite der Mutter iſt ein Knabe — vielleicht drei Jahre alt — welcher an dieſelbe hinaufklimmen will. Er hebt ſich auf der Zehe des rechten Fußes, ſeine rechte Hand faßt das Gewand der Mutter, welche ihre linke nach ihm herabgeſtreckt, und mit derſelben ſeinen linken Arm ergriffen hat, um ihm aufzuhelfen. Der linke Fuß des Knaben hat ſich vom Boden gehoben, dem Anſcheine nach bloß zufolge des aufſtrebenden Körpers. Ich hätte es nie errathen, daß ein Dorn in dieſen Fuß getreten oder der Fuß auf irgend eine andere Weiſe verwundet wäre, da das Bild, wenn meine Augen nicht ganz wunderlich trügen, gewiß nichts von der Art zeigt. Das Bein iſt zwar ſteif aufgezogen, welches ſich freilich zu einem verwundeten Fuße paſſen würde; aber dieß reimt ſich eben ſo gut mit dem bloß in die Höhe ſtrebenden Körper. Der ganz ſchmerzenloſe Ausdruck des Geſichtes bei dem Knaben, welcher heiter und froh, obgleich begierig, hinaufſieht, und der ruhige Blick der herabſehenden Mutter ſcheinen mir der angenommenen Verletzung ganz zu widerſprechen. An dem Fuße ſelbſt müßte man doch wohl eine Spur der Verwundung, z. B. einen fallenden Blutstropfen bemerken; aber durchaus nichts ähnliches iſt zu erkennen. Es iſt unmöglich, daß der Künſtler, wenn er ein ſolches Bild dem Zuſchauer hätte eindrücken wollen, es ſo zweifelhaft und verſteckt gelaſſen haben könnte. Um ganz ohne Vorurtheil bei der Sache zu verfahren, fragte ich den Diener, welcher die Zimmer und Gemälde im Schloſſe zu Hamptoncourt zeigt, und der mehrere Jahre

lang dieſes Geſchäft verwaltet hat, einen ganz mechaniſchen kenntnißloſen Menſchen, ob er etwas von einem verwundeten Fuße oder einem Dornſtich an dem Knaben bemerkte. Ich wollte ſehen, welchen Eindruck die Darſtellung auf das gemeine Auge und den gemeinen Verſtand machte. Nein! war die Antwort; davon läßt ſich nichts erkennen: es kann nicht ſeyn; der Knabe ſieht ja viel zu heiter und froh aus, als daß man ihn ſich verwundet denken könnte. Ueber den linken Arm der Mutter iſt, ſo wie bei dem rechten, ein rothes Tuch oder Shawl geworfen, und die linke Bruſt iſt ebenfalls ganz entblößt.

Hinter dem Knaben, zur linken Seite der Mutter, ſteht gebückt eine ältliche Frau, mit rothem Schleiertuche über dem Kopfe. Ich halte ſie für die Großmutter des Knaben, da ſie ſo theilnehmend um ſie beſchäftigt iſt. In ihrem Geſichte iſt auch nichts von Mitleiden, welches doch wahrſcheinlich ausgedrückt worden wäre, wenn das Enkelchen an einer Dornwunde litte. In der rechten Hand ſcheint ſie die Kopfbedeckung des Knaben — ein Hütchen oder Käppchen — zu halten, und mit der linken berührt ſie den Kopf deſſelben."

5.

Sieht man nun die ganze Stelle, wodurch uns Vaſari über dieſen Triumphzug hat belehren wollen, mit lebendigem Blick an, ſo empfindet man alſobald den innern Mangel einer ſolchen Vortragsweiſe; ſie erregt in unſerer Einbildungskraft nur einen wüſten Wirrwarr und läßt kaum ahnen, daß jene Einzelnheiten ſich klar in eine wohlgedachte Folge reihen würden. Schon darin hat es Vaſari gleich anfangs verſehen, daß er von hinten anfängt und vor allem auf die ſchöne Verziertheit des Triumphwagens merken läßt; daraus folgt denn, daß es ihm unmöglich wird, die voraustretenden gedrängten, aber doch geſonderten Schaaren ordnungsgemäß auf einander folgen zu laſſen; vielmehr greift er auffallende Gegenſtände zufällig heraus, daher eine nicht zu entwirrende Verwickelung entſteht.

Wir wollen ihn aber deßhalb nicht ſchelten, weil er von Bildern ſpricht, die ihm vor Augen ſtehen, von denen er glaubt, daß jedermann ſie ſehen wird. Auf ſeinem Standpunkte konnte die Abſicht nicht ſeyn, ſie den Anweſenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen.

Iſt dieſes doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pauſanias verfahren müſſen, wenn er ſich des Zweckes hätte bewußt ſeyn können, uns durch Worte über den Verluſt herrlicher Kunſtwerke zu tröſten! Die Alten ſprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den abſichtlichen Redekünſten Philoſtrats ſind wir ſchuldig, daß wir uns einen deutlichern Begriff von verlorenen köſtlichen Bildern aufzubauen wagen.

6.

Bartſch in ſeinem Peintre graveur, Band XIII. Seite 234, ſpricht unter der eilften Nummer der Kupferſtiche des Andreas Mantegna: „Der römiſche Senat begleitet einen Triumph. Die Senatoren richten ihren Schritt gegen die rechte Seite; auf ſie folgen mehrere Krieger, die man zur Linken ſieht, unter welchen einer beſonders auffällt, der mit der Linken eine Hellebarde faßt, am rechten Arme ein ungeheures Schild tragend. Der Grund läßt zur Rechten ein Gebäude ſehen, zur Linken einen runden Thurm. Mantegna hat dieſes Blatt nach einer Zeichnung geſtochen, die er bei ſeinem Triumphzug Cäſars wahrſcheinlich benutzen wollte, wovon er jedoch keinen Gebrauch gemacht hat.“

Wie wir dieſes Blatt auslegen, iſt in dem erſten Abſchnitte zu erſehen; deßhalb wir unſere Ueberzeugung nicht wiederholen, ſondern nur bei dieſer Gelegenheit den Dank, den wir unſerm verewigten Bartſch ſchuldig ſind, auch von unſerer Seite gebührend abſtatten.

Hat uns dieſer treffliche Mann in den Stand geſetzt, die bedeutendſten und mannichfaltigſten Kenntniſſe mit weniger Mühe zu gewinnen, ſo ſind wir, in einem andern Betracht, auch ſchuldig ihn als Vorarbeiter anzuſehen und hie und da, beſonders in Abſicht auf die gebrauchten Motive, nachzuhelfen; denn das iſt ja eben eins der größten Verdienſte der Kupferſtecherkunſt, daß ſie uns mit der Denkweiſe ſo vieler Künſtler bekannt macht, und wenn ſie uns die Farbe entbehren lehrt, das geiſtige Verdienſt der Erfindung auf das ſicherſte überliefert.

7.

Um nun aber ſowohl uns als andern theilnehmenden Kunſtfreunden den vollen Genuß des Ganzen zu verſchaffen, ließen wir durch unſern

geſchickten und geübten Kupferſtecher Schwerdgeburth dieſen abſchließenden Nachzug, völlig in der Dimenſion der Andreani'ſchen Tafeln und in einer den Holzſtock ſowohl in Umriſſen als Haltung nachahmenden Zeichnungsart, ausführen, und zwar in umgekehrter Richtung, ſo daß die Wandelnden nach der Linken zu ſchreiten. Und ſo legen wir dieſes Blatt unmittelbar hinter den Triumphwagen Cäſars, wodurch denn, wenn die zehn Blätter hinter einander geſehen werden, für den geiſtreichen Kenner und Liebhaber das anmuthigſte Schauſpiel entſteht, indem etwas, von einem der außerordentlichſten Menſchen vor mehr als dreihundert Jahren intentionirt, zum erſtenmal zur Anſchauung gebracht wird.

Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Nach der Beschreibung des Pausanias restaurirt von den Gebrüdern Riepenhausen.

Bleistiftumrisse auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

Die unwiderstehliche Begierde nach unmittelbarem Anschauen, die in dem Menschen durch Nachrichten von entfernten Gegenständen erregt wird, das Bedürfniß allem demjenigen, was wir geistiger Weise gewahr werden, auch ein sinnliches Bild unterzulegen, sind ein Beweis der Tüchtigkeit unserer Natur, die das Einseitige flieht und immerfort das Innere durchs Aeußere, das Aeußere durchs Innere zu ergänzen strebt.

Wenn wir daher dem einen Dank wissen, der uns Gegenstände der Kunst und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht begegnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, so haben andere allerdings auf unsere Erkenntlichkeit größern Anspruch, die bemüht sind verlorene Monumente wiederherzustellen und, so unterrichtet als geistreich, nach geringen Andeutungen das Zerstörte in einem gewissen Grade wieder zu beleben.

Einen solchen Dank bringen wir zunächst den obengenannten trefflichen Künstlern, die uns durch ihre zwölf nach der Beschreibung des Pausanias entworfenen Zeichnungen in den Stand setzen, von den längst untergegangenen Gemälden des Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anschauung zu gewinnen; so wie sie uns zugleich Veranlassung geben, unsere Gedanken über jene bedeutenden Werke des Alterthums im Nachstehenden mitzutheilen.

Ueber Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

1803.

An dieſem Verſammlungsorte, einem Porticus, den man um einen länglich viereckten Hof herum gezogen und nach innen zu offen denken kann, fanden ſich, noch zu Pauſanias Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnots.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde beſtand aus zwei Abtheilungen, wovon die eine der Eroberung Troja's, die andere, nach unſerer Ueberzeugung, der Verherrlichung Helena's gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zuſammenſtellung unter ſich, ſo wie die Nachbarſchaft beider Vorſtellungen, kann unſere erſte Tafel vergegenwärtigen.

Pauſanias beſchreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, ſo wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bilde Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung ſie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweiſe, die wir in der Folge darlegen werden, ſtattfinden möchte.

Zur Linken ſah man ein einzelnes großes Bild, den Beſuch des Odyſſeus in der Unterwelt vorſtellend.

Wir nehmen an, daß Pauſanias, nach Beſchreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite, wieder zum Eingange zurückgekehrt ſey, ſich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daſelbſt befindliche Gemälde von der Linken zur Rechten beſchrieben habe; wie es denn auch auf unſerer zweiten Tafel vorgeſtellt iſt.

Wir erſuchen unſere Leſer, ſich zuerſt mit dieſer unſerer Darſtellung, ſo wie mit der Beſchreibung des Pauſanias, die wir im Auszuge liefern,

Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

Nach der Beſchreibung des Pauſanias reſtaurirt von den Gebrüdern Riepenhauſen.

Bleiſtiftumriſſe auf weißem Papier. Zwölf Blätter.

Die unwiderſtehliche Begierde nach unmittelbarem Anſchauen, die in dem Menſchen durch Nachrichten von entfernten Gegenſtänden erregt wird, das Bedürfniß allem demjenigen, was wir geiſtiger Weiſe gewahr werden, auch ein ſinnliches Bild unterzulegen, ſind ein Beweis der Tüchtigkeit unſerer Natur, die das Einſeitige flieht und immerfort das Innere durchs Aeußere, das Aeußere durchs Innere zu ergänzen ſtrebt.

Wenn wir daher dem einen Dank wiſſen, der uns Gegenſtände der Kunſt und Natur, denen wir in der Wirklichkeit nicht begegnen würden, durch Nachahmung vor die Augen bringt, ſo haben andere allerdings auf unſere Erkenntlichkeit größern Anſpruch, die bemüht ſind verlorene Monumente wiederherzuſtellen und, ſo unterrichtet als geiſtreich, nach geringen Andeutungen das Zerſtörte in einem gewiſſen Grade wieder zu beleben.

Einen ſolchen Dank bringen wir zunächſt den obengenannten trefflichen Künſtlern, die uns durch ihre zwölf nach der Beſchreibung des Pauſanias entworfenen Zeichnungen in den Stand ſetzen, von den längſt untergegangenen Gemälden des Polygnot in der Lesche zu Delphi eine Art Anſchauung zu gewinnen; ſo wie ſie uns zugleich Veranlaſſung geben, unſere Gedanken über jene bedeutenden Werke des Alterthums im Nachſtehenden mitzutheilen.

Ueber Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi.

1803.

An diesem Versammlungsorte, einem Porticus, den man um einen länglich viereckten Hof herum gezogen und nach innen zu offen denken kann, fanden sich, noch zu Pausanias Zeiten wohl erhalten, einige Werke Polygnots.

Das an der rechten Seite befindliche Gemälde bestand aus zwei Abtheilungen, wovon die eine der Eroberung Troja's, die andere, nach unserer Ueberzeugung, der Verherrlichung Helena's gewidmet war.

Die Bildung der Gruppen aus einzelnen Figuren, ihre Zusammenstellung unter sich, so wie die Nachbarschaft beider Vorstellungen, kann unsere erste Tafel vergegenwärtigen.

Pausanias beschreibt das Ganze von der Rechten zur Linken, so wie die Gruppen dem Hereintretenden und an dem Bilde Hergehenden vor die Augen kamen, in welcher Ordnung sie auch nun von uns mit Nummern bezeichnet worden, obgleich eine andere Betrachtungsweise, die wir in der Folge darlegen werden, stattfinden möchte.

Zur Linken sah man ein einzelnes großes Bild, den Besuch des Odysseus in der Unterwelt vorstellend.

Wir nehmen an, daß Pausanias, nach Beschreibung der beiden oben gemeldeten Bilder auf der rechten Seite, wieder zum Eingange zurückgekehrt sey, sich auf die linke Seite des Gebäudes gewendet und das daselbst befindliche Gemälde von der Linken zur Rechten beschrieben habe; wie es denn auch auf unserer zweiten Tafel vorgestellt ist.

Wir ersuchen unsere Leser, sich zuerst mit dieser unserer Darstellung, so wie mit der Beschreibung des Pausanias, die wir im Auszuge liefern,

bekannt zu machen, ehe ſie zu unſern Muthmaßungen übergehen, wodurch wir den Sinn dieſer Kunſtwerke anzudeuten gedenken.

Dabei werden ſie durchaus im Auge behalten, daß die Gruppen keineswegs perſpectiviſch, ſondern, nach Art damaliger Kunſt, neben, über und unter einander, jedoch nicht ohne Weisheit und Abſicht, geſtellt geweſen.

Nach dem Pauſanias.

I.

Eroberung von Troja.

X.

Epeus, nackend vorgeſtellt, wirft die Mauern von Troja nieder. Das berühmte hölzerne Pferd ragt mit ſeinem Haupte über dieſelben hervor.

Polypoites, Sohn des Peirithoos, hat das Haupt mit einer Art von Binde umwunden. Akamas, Sohn des Theſeus, iſt neben ihm. Odyſſeus ſteht in ſeinem Harniſch.

XI.

Ajas, Sohn des Oileus, hält ſein Schild, und naht ſich dem Altar, als im Schwur begriffen, daß er Kaſſandren, wider Willen der Göttin, entführen wolle.

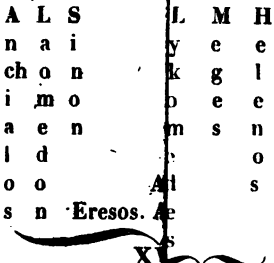
Kaſſandra ſitzt auf der Erde, vor der Statue des Pallas; ſie hält das Bild umfaßt, welches ſie von dem Fußgeſtelle hob, als Ajas ſie, die Schutzflehende, wegriß.

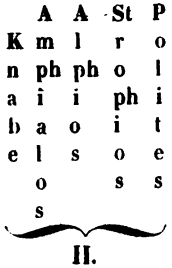
Die zwei Söhne des Atreus ſind auch gehelmt, und überdieß hat Menelaos den Schild, worauf man jenen Drachen ſieht, der bei dem Opfer zu Aulis als ein Wunderzeichen erſchien. Die Atreiden ſcheinen den Ajas abhalten zu wollen.

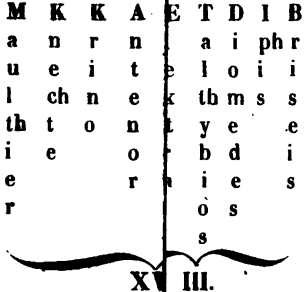
XII.

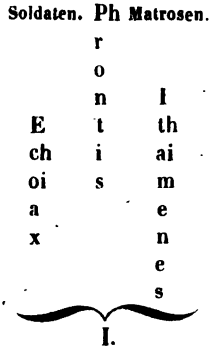
Gegen jenem Pferd über verſcheidet Elaſſos, unter den Streichen des Neoptolemos: er iſt ſterbend vorgeſtellt. Aſtynoos kniet, nach ihm haut Neoptolemos. Dieſer iſt der einzige auf dem Bilde, der die Trojaner noch verfolgt.

Erſte Tafel
(Zu Seite 88 gehör









Ferner iſt ein Altar gemalt, wohin ſich ein furchtſames Kind flüchtet. Auf dem Altar liegt ein Harniſch, wie man ſie vor Alters trug, aus einem Vorder- und Hintertheil zuſammengeſetzt und durch Spangen befeſtigt.

XIII.

Laodike ſteht jenſeit des Altares; ſie befindet ſich nicht unter der Zahl der Gefangenen. Neben ihr ein kupfernes Becken auf einem ſteinernen Fußgeſtell.

Meduſa, eine Tochter Priamos, liegt an dem Boden und umfaßt es mit beiden Armen.

Daneben ſeht ihr eine alte Frau, mit geſchorenem Kopf, ein Kind auf ihren Knieen haltend, welches furchtſam ſeine Augen mit den Händen bedeckt.

XIV.

Der Maler hat nachher todte Körper vorgeſtellt. Der erſte, den man erblickt, iſt Pelis, ausgezogen und auf dem Rücken liegend. Unter ihm liegen Euoneus und Admetos, welche noch geharniſcht ſind; höher ſeht ihr andere. Leokritos, Sohn des Polydamas, liegt unter dem Becken.

Ueber Euoneus und Admetos ſieht man den Körper des Koroibos, der um Kaſſandra freite.

XV.

Ueber ihm bemerkt man die Körper des Priamos, Axios und Agenor.

Ferner ſeht ihr Sinon, den Gefährten des Odyſſeus und Anchialos, welche die Leiche des Laomedon wegtragen.

XVI.

Vor der Wohnung des Antenor zeigt ſich eine Leopardenhaut, als ein Schutzzeichen, daß die Griechen dieſes Haus zu verſchonen haben.

Theano wird auch mit ihren beiden Söhnen, Glaukos und Eurymachos, vorgeſtellt. Der erſte ſitzt auf einem Harniſch von der alten Art, der zweite auf einem Stein. Neben dieſem ſieht man Antenor, mit Krino, ſeiner Tochter, welche ein Kind in den Armen hält.

Der Maler hat allen dieſen Figuren ſolche Mienen und Gebärden gegeben, wie man ſie von Perſonen erwartet, welche von Schmerz gebeugt ſind.

An der Seite ſieht man Diener, die einen Eſel mit Körben beladen und ſie mit Vorräthen anfüllen. Ein Kind ſitzt auf dem Thiere.

II.

Verherrlichung der Helena.

I.

Hier wird alles für Menelaos Rückkehr bereitet. Man ſieht ein Schiff; die Bootsleute ſind, untermiſcht, Männer und Kinder.

In der Mitte ſteht Phrontis, der Steuermann, die Fährſtangen bereit haltend.

Unter ihm bringt Ithaimenes ein Kleid, und Echoiax ſteigt, mit einem ehernen Waſſergefäß, die Schiffstreppe hinab.

II.

Auf dem Lande, nicht weit vom Schiffe, ſind Polites, Strophios und Alphios beſchäftigt das Gezelt des Menelaos abzubrechen.

Amphialos bricht ein anderes ab.

Zu den Füßen des Amphialos ſitzt ein Kind, ohne Namensbeiſchrift.

Phrontis iſt der einzige, der einen Bart hat.

III.

Dann ſteht Briſeis, etwas höher Diomedes und Iphis zunächſt; beide als wenn ſie die Schönheit Helenens bewunderten.

Helena ſitzt; bei ihr ſteht ein junger Mann, wahrſcheinlich Eurybates, der Herold des Odyſſeus, zwar unbärtig.

Helena hat ihre zwei Frauen neben ſich, Pantalis und Elektra; die erſte ſteht bei ihr, die andere bindet ihr die Schuhe.

IV.

Ueber ihr ſitzt ein Mann, in Purpur gekleidet, ſehr traurig; es iſt Helenos, der Sohn des Priamos. Neben ihm ſteht Meges, mit verwundetem Arm; neben dieſem Lykomedes, am Gelenke der Hand, am Kopfe und an der Ferſe verwundet. Auch Euryalos hat zwei Wunden, eine am Kopfe, eine am Handgelenke.

Alle dieſe Figuren befinden ſich über der Helena.

Zweite [illegible].
(Zu Seite 91

A u t o n o e

K a l l i s t o

N o m i a

P e r o

N a m e n l o s e

F e l s

S i s y ph o s

St e i n

A j a s

P a l a m e d e s

Th e r s i t e s

A j a s

M e l e a g e r

Griechen,
Feinde Odysseus'.

W a s s e r

T r a g e n d e

Gefäss.

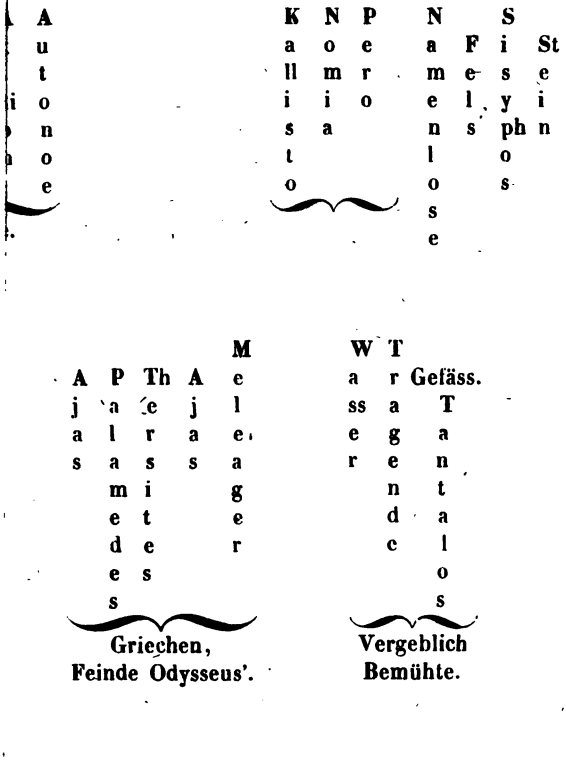
T a n t a l o s

Vergeblich
Bemühte.

T e l l i s

Ch a r o n

S o h n



V a t e r

A

O l y m p o s

Niedrige

er.
er.

H e k t o r

M e m n o n

S a r p e d o n

P a r i s

P e n th e s i l ei a

Trojaner.

Goethe.

V.

Neben ihr sieht man Aithra, die Mutter des Theseus, mit geschorenem Haupte, als Zeichen der Knechtschaft, und Demophon, den Sohn des Theseus, in nachdenklicher Stellung. Wahrscheinlich überlegt er, wie er Aithra in Freiheit setzen will. Er hatte den Agamemnon darum gebeten, der es ohne Beistimmung der Helena nicht gewähren wollte. Vermuthlich steht Eurybates bei Helena, diesen Auftrag auszurichten.

VI.

Auf derselben Linie sieht man gefangene, höchst betrübte Trojanerinnen. Andromache, ihren Sohn am Busen, auch Medesikaste, eine natürliche Tochter des Priamos, an Imbrios verheirathet. Diese beide Fürstinnen sind verschleiert.

Darauf folgt Polyxena, ihr Haar hinten aufgeknüpft, nach Art junger Personen.

IX.

Nestor steht zunächst; er hat einen Hut auf dem Kopf und eine Pike in der Hand. Sein Pferd ist bei ihm, das sich auf dem Ufer wälzen möchte.

Man erkennt das Ufer an kleinen Kieseln um das Pferd her; sonst bemerkt man nichts, was die Nachbarschaft des Meers bezeichnete.

VII.

Ueber jenen Frauen, die sich zwischen Nestor und Aithra befinden, sieht man vier andere Gefangene: Klymene, Kreusa, Aristomache und Xenodike.

VIII.

Ueber ihnen befinden sich abermals vier Gefangene, auf einem Bette: Deinome, Metioche, Peisis und Kleodike.

Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Hier sieht man den Acheron, schilficht, und Schatten von Fischen im Wasser. In einem Schiffe ist der greise Fährmann mit den Rudern abgebildet.

Die im Fahrzeug Sitzenden ſind keine berühmten Perſonen. Tellis, ein reifender Knabe und Kleoboia, noch Jungfrau. Dieſe hält ein Käſtchen auf den Knieen, wie man ſie der Demeter zu widmen pflegt.

Unter Charons Nachen wird ein vatermörderiſcher Sohn von ſeinem eigenen Vater erdroſſelt.

Zunächſt wird ein Tempelräuber geſtraft. Das Weib, dem er überliefert iſt, ſcheint ſowohl jede Arzeneimittel, als alle Gifte, mit denen man die Menſchen ſchmerzlich tödtet, ſehr wohl zu kennen.

Ueber dieſen Benannten ſieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man ſagt, er verzehre das Fleiſch der Todten und laſſe nur die Knochen übrig. Hier iſt er ſchwarzblau vorgeſtellt. Er zeigt die Zähne und ſitzt auf dem Felle eines Raubthiers.

Zunächſt ſieht man die Arkadierin Auge und Iphimedeia. Die erſte hat unter allen Weibern, welche Hercules erkannt, den vaterähnlichſten Sohn geboren. Der zweiten aber hat Mylaſſis, eine Stadt in Carien, große Verehrung erwieſen.

Höher, als die erwähnten Figuren, ſieht man die Geſellen des Odyſſeus, Perimedes und Eurylochos, welche ſchwarze Widder zum Opfer bringen.

Zunächſt ſitzt ein Mann, mit dem Namen Oknos bezeichnet: er flicht einen Strick aus Schilf; dabei ſteht eine Eſelin, die das, was er flicht, ſogleich aufzehrt.

Nun ſieht man auch den Tithos, dergeſtalt abgebildet, daß er nicht mehr Strafe zu leiden, ſondern durch die langwierige Strafe verzehrt zu ſeyn ſcheint; denn es iſt ein dunkelnder Schatten.

Zunächſt bei Oknos findet ſich Ariadne, die auf einem Felſen ſitzt, und ihre Schweſter Phaidra anſieht. Dieſe ſchwebt an einem Strick, welchen ſie mit beiden Händen hält.

Unter Phaidra ruht Chloris auf den Knieen der Thyia. Man glaubt in ihnen zwei zärtliche Freundinnen zu ſehen.

Neben Thyia ſteht Prokris, die Tochter des Erechtheus, und nachher Klymene, die ihr den Rücken zukehrt.

Weiterhin ſehet ihr Megara von Theben, die verſtoßene Frau des Hercules.

Ueber dem Haupte dieſer Weiber ſitzt auf einem Stein die Tochter Salmoneus, Tyro.

Zunächst steht Eriphyle, welche die Fingerspitzen durchs Gewand am Halse hervorzeigt, wobei man in den Falten das berüchtigte Halsband vermuthen kann.

Ueber der Eriphyle ist Elpenor, in einem geflochtenen Bastkleide, wie es die Schiffer tragen, dann Odysseus, kauernd, der das Schwert über der Grube hält; zu dieser tritt der Wahrsager Teiresias; hinter demselben sitzt Antikleia, die Mutter des Odysseus.

Unter dem Odysseus sitzen Theseus und Peirithoos auf Thronen, auf denen sie durch unsichtbare Macht festgehalten werden. Theseus hat die Schwerter beider in Händen. Peirithoos sieht auf die Schwerter.

Sodann sind die Töchter des Pandaros gemalt, Kameiro und Klytie, mit Blumenkränzen geziert und mit Knöchelchen spielend.

Dann sieht man den Antilochos, der, mit einem Fuß auf einen Stein tretend, Gesicht und Haupt mit beiden Händen hält.

Zunächst steht Agamemnon, der die linke Schulter mit einem Zepter unterstützt, in Händen aber eine Ruthe trägt.

Protesilaos, sitzend, betrachtet den gleichfalls sitzenden Achilleus. Ueber dem Achilleus steht Patroklos. Alle sind unbärtig, außer Agamemnon.

Höher ist Phokos gemalt, unmündigen Alters, mit einem Siegelring an der linken Hand, die er dem Jasens hinreicht, welcher den Ring betrachtet, und ihn abzunehmen im Begriff ist.

Ueber diesen sitzt Maira auf einem Stein, die Tochter des Proitos.

Zunächst sitzt Aktaion und seine Mutter Autonoe, auf einem Hirschfelle. Sie halten ein Hirschkalb. Auch liegt ein Jaghund bei ihnen.

Kehrst du nun zu den untern Theilen des Bildes wieder deine Augen, so siehst du nach dem Patroklos den Orpheus auf dem Rücken eines Grabmales sitzen. Mit der Linken berührt er die Zither, mit der andern die Zweige einer Weide, an die er sich lehnt. Er ist griechisch gekleidet; weder sein Gewand noch sein Hauptschmuck hat irgend etwas Thracisches. An der entgegengesetzten Seite des Baums lehnt Promedon, der, nach einigen, die Sänger überhaupt, besonders aber den Orpheus zu hören Freude gehabt.

In diesem Theile des Bildes ist auch Schedios, der die Phocenser nach Troja führte, nach ihm Pelias, auf einem Throne sitzend, mit grauem Bart und Haupthaar. Dieser betrachtet den Orpheus. Schedios hält einen kleinen Dolch, und ist mit Gras bekränzt.

Nächſt dem Pelias ſitzt Thamyris, des Augenlichtes beraubt, kümmerlichen Anſehens, mit ſtarkem Haupt- und Barthaar. Vor ſeinen Füßen liegt die Leyer, mit zerbrochenen Hörnern und zerriſſenen Saiten.

Etwas höher ſitzt Marſyas, welcher den Olympos, einen reifenden Knaben, die Flöte behandeln lehrt.

Wendeſt du wieder deine Augen nach dem obern Theile des Gemäldes, ſo folgt auf Aktaion der ſalaminiſche Ajas; ſodann Palamedes und Therſites, mit Würfeln ſpielend. Der andere Ajas ſieht zu. Dieſer hat das Anſehen eines ſchiffbrüchigen, mit ſchäumender Meeresfluth beſprengten Mannes.

Etwas höher als Ajas ſteht des Oineus Sohn, Meleager, und ſcheint jenen anzuſehen. Alle haben Bärte, der einzige Palamedes iſt ohne Bart.

Zu unterſt an der Tafel, hinter Thamyris, ſitzt Hektor, und hält mit beiden Händen das linke Knie umſchloſſen, ſehr traurig von Anſehen.

Nach Hektor ſitzt Memnon, auf einem Steine, zunächſt Sarpedon, welcher ſein Geſicht in beide Hände verbirgt. Auf ſeiner Schulter liegt die eine Hand Memnons, in deſſen Kleid Vögel gewirkt ſind. Zunächſt bei Memnon ſteht ein äthiopiſcher Knabe.

Ueber Sarpedon und Memnon ſteht Paris, ſehr jugendlich abgebildet; er ſchlägt in die Hände. Durch dieſes Zeichen, wie es die Landleute geben, will er Pentheſileia zu ſich locken. Dieſe ſchaut auf den Paris mit einer Miene, woraus Verachtung und völlige Geringſchätzung hervorblickt. Sie iſt auf Jungfrauenart geziert. Ein Pantherfell hängt von ihren Schultern.

Ueber ihr tragen zwei Frauen Waſſer, in zerbrochenen irdenen Gefäſſen; eine ſchön und jung, die andere ſchon bejahrt. Kein Name iſt beigeſchrieben; eine gemeinſchaftliche Inſchrift zeigt jedoch, daß ſie nicht eingeweiht waren.

Ueber ihnen ſieht man Kalliſto, Nomia und Pero; die erſte hat ein Bärenfell zum Teppich, und berührt mit den Füßen die Kniee der zweiten.

Ueber dieſen Frauen ſteigt ein Fels in die Höhe, auf deſſen Gipfel Siſyphos den Stein zu wälzen trachtet.

Derſelbe Theil des Bildes zeigt auch das große Waſſergefäß.

Auf dem Felſen befinden ſich ein Alter, ein Knabe und einige Weiber; bei dem Alten ein altes Weib; andere tragen Waſſer, und jene Alte mit dem zerbrochenen Gefäß gießt aus der Scherbe das übrige Waſſer wieder in das Faß.

Unter dem Fasse befindet sich Tantalos, mit allem dem Unheil umgeben, das Homer auf ihn gedichtet hat. Dazu kommt noch die Furcht vor dem niederstürzenden Steine.

Polygnots Kunst überhaupt.

Polygnot, Aglaophons Sohn, von Thasus, lebte vor der neunzigsten Olympiade, zu einer Zeit, wo die Plastik sich schon beinahe völlig ausgebildet hatte, die Malerei aber ihr nur mühsam nacheiferte.

Den Gemälden fehlte damals fast alles, was wir jetzt an solchen Kunstwerken vorzüglich schätzen: Richtigkeit der Perspective, Einheit einer reichen Composition, Massen von Licht und Schatten, liebliche Abwechselung des Helldunkels, Harmonie des Colorits. Auch Polygnot befriedigte, so viel sich vermuthen läßt, keine dieser Forderungen; was er besaß, war Würde der Gestalt, Mannigfaltigkeit des Charakters, ja der Mienen, ein Reichthum von Gedanken, Keuschheit in den Motiven und eine glückliche Art, das Ganze, das für die sinnliche Anschauung zu keiner Einheit gelangte, für den Verstand, für die Empfindung durch eine geistreiche, fast dürfte man sagen, witzige Zusammenstellung zu verbinden. Diese Vorzüge, wodurch er den älteren Meistern der in unserem Mittelalter auflebenden Kunst, besonders den florentinischen, verglichen werden kann, verschafften ihm bis zu der Römer Zeiten lebhafte Bewunderer, welches wir um so eher begreifen, als jene Naivetät, mit Zartheit und Strenge verbunden, auch bei uns noch enthusiastische Gönner und Liebhaber findet.

Ferner können wir uns jene Art darzustellen am besten vergegenwärtigen, wenn wir die Vasengemälde, besonders die des älteren Styls, vor uns nehmen. Hier sind auch nur umrissene Figuren und bedeutende Gestalten in gewissen Verhältnissen zusammengestellt, manchmal in Reihen, manchmal über einander. Von einem Local ist gar die Rede nicht: wenn eine Person sitzen soll, wird ein Fels zugegeben; ein viereckter Rahmen bedeutet ein Fenster, eine Reihe Kügelchen die Erde. Stühle, Gefässe, Altäre sind nur Zugaben. Die Pferde ziehen ohne Geschirr, und werden ohne Zaum gelenkt. Kurz, was nicht Gestalt ist, was man nicht zur nothwendigsten Bezeichnung bedurfte, wird übergangen oder höchstens angedeutet.

Sehen wir ein rothe Figur auf ſchwarzem Grunde, ſo können wir uns von der monochromatiſchen Behandlung einen recht guten Begriff machen. Iſt die Geſtalt genau umriſſen, und der Inhalt mit wenig Strichen bezeichnet, ſo darf ſie ſich nur vom Grund ablöſen, um mit einer Art von Wirklichkeit hervorzutreten.

Die Farbe des gebrannten Thons nähert ſich der Fleiſchfarbe, und kann mit einigen Schattirungen ihr nahe genug gebracht werden. Schwarze Bärte und Haare, dunkle Säume der Kleider hatten ſchon auf die Localfarbe aufmerkſam gemacht, und nun ſtrich Polygnot die Kleider farbig an, beſonders gelb; er zierte die Frauen mit einem bunten Kopfputz, unternahm noch andere Darſtellungen, die ihn zu Abwechſelung der Farbe nöthigten, und ſo war ein Weg eröffnet, der nach und nach weiter führen ſollte.

Was er nun an Gedanken, ſowohl im Ganzen als Einzelnen, an Geſtalt, Bedeutſamkeit der Motive, Mannichfaltigkeit der Charaktere, Abſonderung des Ausdrucks, Anmuth des Beiweſens und ſonſt geleiſtet haben mag, werden unſere Leſer ſich ſchon zum Theil aus dem Vorhergehenden entwickelt haben, wozu wir noch einige Betrachtungen hinzufügen, die ſich uns bei Behandlung dieſer Gegenſtände aufgedrungen.

Noch einiges Allgemeine.

Von der Höhe, auf welche ſich in den neueren Zeiten die Malerei geſchwungen hat, wieder zurück auf ihre erſten Anfänge zu ſehen, ſich die ſchätzbaren Eigenſchaften der Stifter dieſer Kunſt zu vergegenwärtigen, und die Meiſter ſolcher Werke zu verehren, denen gewiſſe Darſtellungsmittel unbekannt waren, welche doch unſern Schülern ſchon geläufig ſind, dazu gehört ſchon ein feſter Vorſatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einſicht in den hohen Werth desjenigen Styls, den man mit Recht den weſentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Weſen der Gegenſtände, als um ihre Erſcheinung zu thun iſt.

Indem wir nun bei Behandlung der Polygnotiſchen Gemälde und manchem deßhalb geführten vertraulichen Geſpräch, beſonders bemerken konnten, daß es den Liebhabern am ſchwerſten falle, ſich die aufgeführten Gruppen, nicht perſpectiviſch hinter einander, ſondern plaſtiſch über einander

zu denken, ſo hielten wir eine Darſtellung des wechſelſeitigen Bezuges auf einigen Tafeln für unerläßlich. Und ob wir gleich dieſelben nur mit typographiſchen Mitteln auszuführen im Stande waren, ſo glauben wir doch einem jeden, dem es nicht an Einbildungskraft mangelt, beſonders aber dem Künſtler, der ſich mit dieſen Gegenſtänden weiter zu beſchäftigen gedenkt, dadurch ſchon bedeutend vorgearbeitet zu haben.

Eben ſo denken wir auch durch unſern Auszug aus dem Pauſanias, wobei wir alles weggelaſſen, was die Beſchreibung des Gemäldes nicht unmittelbar betrifft, die Ueberſicht des Ganzen um vieles erleichtert zu haben. Jedoch würden beide Bemühungen nur ein mageres Intereſſe bewirken, wenn wir nicht auch dasjenige, was uns wegen ſittlicher und poetiſcher Beziehung der Gruppen unter einander bedeutend geſchienen, dem Leſer mitzutheilen, und die Künſtler dadurch zu Bearbeitung des Einzelnen ſowohl als des Ganzen aufzumuntern gedächten.

Schon aus der bloßen Beſchreibung leuchtet hervor, daß Polygnot eine große Mannichfaltigkeit von Zuſtänden dargeſtellt; wir finden die verſchiedenen Geſchlechter und Alter, Stände, Beſchäftigungen, gewaltiges Wirken und großes Leiden, alles, in ſo fern es Heroen und Heroinen ziemt, deren Charakter und Schönheit er wahrſcheinlich dadurch auf das Höchſte zu ſteigern vermochte, daß er die Vorſtellung der höhern Götter auf dieſen Gemälden durchaus vermieden.

Wenn nun auf dieſe Weiſe ſchon eine große und würdige Mannichfaltigkeit in die Augen ſpringt, ſo ſind doch die Bezüge der Gruppen unter einander nicht ſo leicht aufgefunden. Wir wollen daher die ſchon oben erwähnte glückliche Art des Künſtlers, das Ganze ſeiner Werke, das für die ſinnliche Anſchauung zu keiner Einheit gelangen konnte, für den Verſtand, für das Gefühl zu verbinden, nach unſerer Ueberzeugung vortragen.

Die Gemälde der Lesche überhaupt betrachtet.

Die drei Gemälde machen unter ſich ein Ganzes; in dem einen iſt die Erfüllung der Ilias und die Auflöſung des zehnjährigen Räthſels dargeſtellt, in dem andern der bedeutendſte Punkt der Rückkehr griechiſcher Helden; denn muß nicht, ſobald Troja erobert iſt, die erſte Frage ſeyn: Wie wird es Helenen ergehen? In dem dritten ſchließt ſich durch Odyſſeus

und die vor ſeinem Beſuch des Hades umgekommenen Griechen und Trojaner dieſe große Weltepoche an die heroiſche Vergangenheit bis zu den Titanen hin.

Wir freuen uns ſchon auf die Zeit, wenn durch Bemühung tüchtiger deutſcher Künſtler alle dieſe Schatten, die wir jetzt mühſam vor die Einbildungskraft rufen, vor unſern Augen in bedeutenden und ſchönen Reihen daſtehen werden.

Ueber die Eroberung Troja's.

Das erſte Gemälde, ob ſich gleich in demſelben auch manche feine Bezüge, der Denkart des Künſtlers gemäß, aufweiſen laſſen, kann doch eigentlich unter die hiſtoriſchen gezählt werden. Alles geht unter unſern Augen vor. Epeus reißt die Mauern ein; das unglückbringende Pferd, durch deſſen Hülfe er ſolches bewirkt, iſt dabei angedeutet. Polypoites und Akamas folgen dem klugen Anführer Odyſſeus.

Ueber und neben ihnen erſcheinen die Gewaltthätigkeiten gegen Ueberwundene. Dort rächt Neoptolemos den Tod ſeines Vaters, hier vermögen die Atreiden ſelbſt eine heilige Jungfrau nicht zu ſchützen.

Doch unfern dieſer gewaltſamen Ereigniſſe iſt eine Verſchonte zu ſehen. Laodike, es ſey nun als Geliebte des Akamas oder als Schwiegertochter des Antenor, ſteht ruhig unter ſo vielen Gräueln. Vielleicht iſt das Kind auf dem Schooße der alten Frauen ihr Sohn, den ſie von Akamas empfing. Auch liegt ein troſtloſes Mädchen, Medusa, an dem Fuße des dabei ſtehenden Beckens.

Unter und neben dieſer Gruppe ſieht man gehäufte Todte liegen; dort Jünglinge, hier Greiſe. Die feinern Bezüge, warum gerade die Benannten gewählt worden, entdeckt uns künftig der Alterthumsforſcher.

Nach dieſen ſtummen Trauerſcenen wendet ſich das Gemälde zum Schluß: man beginnt die Leichname zu begraben; der Verräther Simon erzeigt den Abgeſchiedenen dieſen Liebesdienſt, und zu völliger Befriedigung des Zartgefühls entweicht der gaſtfreie Antenor, verſchont, mit den Seinigen.

Ueber die Verherrlichung der Helena.

Haben wir das erſte Gemälde mit Pauſanias von der Rechten zur Linken betrachtet, ſo gehen wir dieſes lieber von der Linken zur Rechten

durch. Hier iſt von keiner Gewaltthätigkeit die Rede mehr. Der weiſe Neſtor, noch in ſeinem höchſten Alter als Pferdebändiger angedeutet, iſt am Ufer, als Vorſteher einer mit Vorſicht vorzunehmenden Einſchiffung geſtellt; neben ihm, in drei Stockwerken über einander gehäuft, gefangene trojaniſche Frauen, ihren Zuſtand mehr oder weniger bejammernd; nicht mehr, wie ſonſt, ausgetheilt in Familien, der Mutter, dem Vater, dem Bruder, dem Gatten an der Seite, ſondern zuſammengerafft, gleich einer Heerde in die Enge getrieben, als Maſſe behandelt, wie wir vorhin die männlichen Todten geſehen.

Aber nicht ſchwache Frauen allein finden wir in dem erniedrigenden Zuſtande der Gefangenſchaft, auch Männer ſieht man, meiſt ſchwer verwundet, unfähig zu widerſtehen.

Und alle dieſe geiſtigen und körperlichen Schmerzen, um weſſentwillen werden ſie erduldet? Um eines Weibes willen, des Sinnbildes der höchſten Schönheit.

Hier ſitzt ſie, wieder als Königin bedient und umſtanden von ihren Mägden, bewundert von einem ehemaligen Liebhaber und Freier, und ehrfurchtsvoll durch einen Herold begrüßt.

Dieſer letzte merkwürdige Zug deutet auf eine frühere Jugend zurück, und wir werden ſogleich auf eine benachbarte Gruppe gewieſen. Hinter Helenen ſteht Aithra, Theſeus Mutter, die ſchon um ihrentwillen ſeit langen Jahren in der Gefangenſchaft ſchmachtet, und ſich nunmehr wieder als Gefangene unter den Gefangenen findet. Ihr Enkel Demophon ſcheint, neben ihr, auf ihre Befreiung zu ſinnen.

Wenn nun, wie die Fabel erzählt, Agamemnon, der unumſchränkte Heerführer der Griechen, ohne Helenens Beiſtimmung die Aithra loszugeben nicht geneigt iſt, ſo erſcheint jene im höchſten Glanze, da ſie, mitten unter der Maſſe von Gefangenen, als eine Fürſtin ruht, von der es abhängt zu binden oder zu löſen. Alles, was gegen ſie verbrochen wurde, hat die traurigſten Folgen; was ſie verbrach, wird durch ihre Gegenwart ausgelöſcht.

Von Jugend auf ein Gegenſtand der Verehrung und Begierde, erregt ſie die heftigſten Leidenſchaften einer heroiſchen Welt, legt ihren Freiern eine ewige Dienſtbarkeit auf, wird geraubt, geheirathet, entführt und wieder erworben. Sie entzückt, indem ſie Verderben bringt, das Alter wie die Jugend, entwaffnet den rachgierigen Gemahl; und, vorher das Ziel eines

verderblichen Krieges, erscheint sie nunmehr als der schönste Zweck des Sieges, und erst über Haufen von Todten und Gefangenen erhaben thront sie auf dem Gipfel ihrer Wirkung. Alles ist vergeben und vergessen; denn sie ist wieder da. Der Lebendige sieht die Lebendige wieder und erfreut sich in ihr des höchsten irdischen Gutes, des Anblicks einer vollkommenen Gestalt.

Und so scheint Welt und Nachwelt mit dem idäischen Schäfer einzustimmen, der Macht und Gold und Weisheit neben der Schönheit gering achtete.

Mit großem Verstand hat Polygnot hiernächst Brisels, die zweite Helena, die nach ihr das größte Unheil über die Griechen gebracht, nicht ferne hingestellt, gewiß mit unschätzbarer Abstufung der Schönheit.

Und so wird denn auch der Moment dieser Darstellung am Rande des Bildes bezeichnet, indem des Menelaos Feldwohnung niedergelegt, und sein Schiff zur Abfahrt bereitet wird.

Zum Schlusse sey uns noch eine Bemerkung erlaubt. Außerordentliche Menschen, als große Naturerscheinungen, bleiben dem Patriotismus eines jeden Volks immer heilig. Ob solche Phänomene genutzt oder geschadet, kommt nicht in Betracht. Jeder wackere Schwede verehrt Karl XII, den schädlichsten seiner Könige. So scheint auch den Griechen das Andenken seiner Helena entzückt zu haben. Und wenn gleich hie und da ein billiger Unwille über das Unsittliche ihres Wandels entgegengesetzte Fabeln erdichtete, sie von ihrem Gemahl übel behandeln, sie sogar den Tod verworfener Verbrecher leiden ließ, so finden wir sie doch schon im Homer als behagliche Hausfrau wieder; ein Dichter, Stesichorus, wird mit Blindheit gestraft, weil er sie unwürdig dargestellt; und so verdiente, nach vieljähriger Controvers, Euripides gewiß den Dank aller Griechen, wenn er sie als gerechtfertigt, ja sogar als völlig unschuldig darstellte, und so die unerläßliche Forderung des gebildeten Menschen, Schönheit und Sittlichkeit im Einklange zu sehen, befriedigte.

Ueber den Besuch des Odysseus in der Unterwelt.

Wenn in dem ersten Bilde das Historische, im zweiten das Symbolische vorwaltete, so kommt uns im dritten, ohne daß wir jene beiden

Eigenſchaften vermiſſen, ein hoher poetiſcher Sinn entgegen, der, weitumfaſſend, tiefeingreifend, ſich anmaßungslos mit unſchuldigem Bewußtſeyn und heiterer, naiver Bequemlichkeit darzuſtellen weiß.

Dieſes Bild, das gleichfalls aus drei Stockwerken über einander beſteht, beſchreiben wir nunmehr, den Pauſanias auf einige Zeit vergeſſend, nach unſern eigenen Einſichten.

Oben, faſt gegen die Mitte des Bildes, erblicken wir Odyſſeus, als den frommen, nur um ſein Schickſal bekümmerten Beſucher des Hades. Er hat das Schwert gezogen; aber nicht zur Gewaltthat gegen die unterirdiſchen Mächte, ſondern die Erſtlinge des blutigen Opfers dem Teireſias zu bewahren, der gegen ihm über ſteht, indeß die Mutter Antikleia, ihren Sohn noch nicht gewahrend, weiter zurückſitzt.

Hinter Odyſſeus ſtehen ſeine Gefährten: Elpenor, der kaum verſtorbene, noch nicht begrabene, zunächſt; entfernter Perimedes und Eurylochos, ſchwarze Widder zum Opfer bringend.

Gelingt nun dieſem klugen Helden ſein Beſuch, ſo iſt frevelhaften Stürmern der Unterwelt früher ihre Unternehmung übel gerathen. Unter ihm ſieht man Theſeus und Peirithoos, mit Betrachtung ihrer Schwerter beſchäftigt, die ihnen, als irdiſche Waffen, im Kampfe mit dem Geiſterreich wenig gefruchtet. Sie ſitzen, auf goldene Throne gebannt, zur Strafe ihres Uebermuths.

An ihrer Seite, unter jenen ehrwürdigen Alten, ſieht man völlig unähnliche Nachbarinnen, Kameiro und Klytie, die zur Unterwelt allzufrüh entführten anmuthigen Töchter des Pandaros, bekränzt, den unſchuldigſten Zeitvertreib, das Kinderſpiel der Knöchelchen, gleichſam ewig fortſetzend.

An der andern Seite des Theſeus und Peirithoos befindet ſich eine ernſtere Geſellſchaft; unglückliche Gattinnen, theils durch eigene Leidenſchaft, theils durch fremde beſchädigt: Eriphyle, Tyro, Phaidra und Ariadne, die erſte und dritte ſonderbar bezeichnet.

Unter ihnen Chloris und Thyia, zärtliche Freundinnen, eine der andern im Schooße liegend. Sodann Prokris und Klymene, Nebenbuhlerinnen; dieſe wendet von jener ſich weg. Etwas entfernt, für ſich allein, ſteht Megara, die erſte würdige, aber leider in ihren Kindern unglückliche, verſtoßene Gattin des Hercules.

Hat nun vielleicht der Künſtler dadurch, daß er den Odyſſeus und

ſeine Gefährten in die obere Reihe geſetzt, die höhere Region des Hades bezeichnen wollen? Da Odyſſeus, nach Homeriſcher Dichtung, keineswegs in die Unterwelt hinabſteigt, ſondern ſich nur an ſie heranwagt, ſo iſt wohl nicht ohne Abſicht der Acheron und jener den abgeſchiedenen Seelen eigentlich beſtimmte Eingang zum Schattenreiche unten an der Seite vorgeſtellt.

In dem Schiffe befindet ſich Charon, neben ihm zwei junge Perſonen, weder durch ſich noch durch ihre Verwandtſchaft berühmt, über welche wir folgende Muthmaßungen hegen.

Tellis ſcheinet dem Alterthum als ein gegen ſeine Eltern frommes Kind bekannt geweſen zu ſeyn, indem außerhalb des Schiffes, unter ihm wahrſcheinlich auf einer vorgeſtellten Landzunge, ein unfrommer Sohn von ſeinem eigenen Vater gequält wird.

Kleoboia trägt das heilige Kiſtchen, ein Zeichen der Verehrung gegen die Geheimniſſe, mit ſich, und unter ihr, außer dem Schiffe, wird zum deutlichen Gegenſatz ein Frevler gepeinigt.

Ueber dem Charon ſehen wir ein Schreckbild, den Dämon Eurynomos, und in derſelben Gegend den zum Schatten verſchwindenden Tithos. Dieſen letzten würden wir den Künſtlern rathen noch etwas weiter herunter zu ſetzen, als in unſerer Tafel geſchehen, damit dem Odyſſeus und ſeinen Gefährten der Rücken frei gehalten werde.

Warum Auge und Iphimedeia zunächſt am Schiffe ſtehen, wagen wir nicht zu erklären; deſto mehr finden wir bei der ſonderbaren Gruppe zu bemerken, wo eine Eſelin die Arbeit des beſchäftigten Seildrehers aufzehrt.

Die Alten ſcheinen, und zwar mit Recht, ein fruchtloſes Bemühen als die größte Pein betrachtet zu haben. Der immer zurückſtürzende Stein des Siſyphos, die fliehenden Früchte des Tantalos, das Waſſertragen in zerbrechenden Gefäßen, alles deutet auf unerreichte Zwecke. Hier iſt nicht etwan eine dem Verbrechen angemeſſene Wiedervergeltung oder ſpecifiſche Strafe! Nein, die Unglücklichen werden ſämmtlich mit dem ſchrecklichſten der menſchlichen Schickſale belegt, den Zweck eines ernſten, anhaltenden Beſtrebens vereitelt zu ſehen.

Was nun dort als Strafe gewaltſamer Titanen und ſonſtiger Schuldigen gedacht wird, iſt hier durch Oknos und ſeine Eſelin als ein Schickſal, ein Zuſtand auf das naivſte dargeſtellt. Er flicht eben von Natur, wie

ſie von Natur frißt, er könnte lieber aufhören zu flechten; aber was alsdann ſonſt beginnen? Er flicht lieber um zu flechten, und das Schilf, das ſich auch ungeflochten hätte verzehren laſſen, wird nun geflochten geſpeist. Vielleicht ſchmeckt es ſo, vielleicht nährt es beſſer? Dieſer Oknos, könnte man ſagen, hat auf dieſe Weiſe doch eine Art von Unterhaltung mit ſeiner Eſelin.

Doch indem wir unſern Leſern die weitere Entwicklung dieſes profunden Symbols überlaſſen, bemerken wir nur, daß der Grieche, der gleich ins Leben zurückſah, darin den Zuſtand eines fleißigen Mannes, dem eine verſchwenderiſche Frau zugeſellt iſt, zu finden glaubte.

Haben wir nun dieſe Seite des Bildes vollendet, wo wir faſt nur frühere heroiſche Geſtalten erblickten, ſo treffen wir bei fernerem Fortblick auf Gegenſtände, die zu Odyſſeus einen näheren Bezug haben. Wir finden hier die Freunde des Odyſſeus, Antilochos, Agamemnon, Proteſilaos, Achilleus und Patroklos. Sie dürfen ſich nur in den freien Raum, der über ihnen gelaſſen iſt, erheben, und ſie befinden ſich mit Odyſſeus auf Einer Linie.

Weiterhin ſehen wir des Odyſſeus Gegner verſammelt, die beiden Ajanten nebſt Palamedes; dem edelſten der Griechen, der ſein erfundenes Würfelſpiel mit dem ſonſt ſo verſchmähten Therſites zu üben beſchäftigt iſt.

In der Höhe zwiſchen beiden, ſich der Geſinnung nach widerſtrebenden, durch einen Zwiſchenraum abgeſonderten Gruppen der Griechen finden ſich Liebende verſammelt: Phokos und Jaſeus, mit einem Ringe, dem zarteſten Zeichen der Freundſchaft, beſchäftigt; Aktaion und ſeine Mutter, mit gleicher Luſt am Waidwerke theilnehmend; Maira, einſam zwiſchen beiden, könnte räthſelhaft bleiben, wenn ihr nicht eine herzliche Neigung gegen ihren Vater dieſen Platz unter den anmuthig und naiv Liebenden verſchaffte.

Man wende nun ſeinen Blick nach dem untern Theile des Bildes! Dort findet man die Dichterwelt, vortrefflich geſchildert, beiſammen. Orpheus, als treuer Gatte, ruht auf dem Grabe ſeiner zweimal Verlorenen: als berühmteſter Dichter, hat er ſeine Hörer bei ſich, Schedios und Pelias, deren Bezeichnung, ſo wie das Recht, in dieſer Geſellſchaft zu ſeyn, noch zu erklären wäre. Thamyris, das ſchönſte Talent, in dem traurigſten Zuſtande der verwelkenden Abnahme. Gleich dabei Lehrer und Schüler, Marſyas und Olympos, auf ein friſches Leben und künftige Zeiten deutend.

Befanden ſich nun über dieſer Dichterwelt die abgeſchiedenen Griechen, ſo ſind neben ihnen, als wie in einem Winkel, die armen Trojaner vorgeſtellt: Hektor, ſein Schickſal immerfort betrauernd, Memnon und Sarpedon.

Aber um dieſen düſtern Winkel zu erheitern, hat der Künſtler den lüſternen, weiberſchätzenden Knaben Paris in ewiger Jugend dargeſtellt. Noch als roher Waldbewohner, doch ſeiner Macht über Frauen ſich bewußt, ſchlägt er in die Hände, um, das Gegenzeichen erwartend, irgend einer horchenden Schönen anzudeuten, wo er zu finden ſey.

Aber Pentheſileia, die Heldin, im kriegeriſchen Schmuck, ſteht vor ihm, ihre Gebärden und Mienen zeigen ſich abſtoßend und verachtend, und ſo wäre denn auch der peinliche Zuſtand eines anmaßlichen Weiberbeſiegers, der endlich von einer hochherzigen Frau verſchmäht wird, im Hades verewigt.

Warum übrigens Meleager, und ferner Kalliſto, Pero, Nomia in der höhern Region einen Platz einnehmen, ſey künftigen Auslegern anheim geſtellt.

Wir betrachten nur noch, am Schluſſe des Bildes, jene Geſellſchaft vergeblich Bemühter, die uns eigentlich den Ort zu erkennen giebt, wo wir uns befinden. Siſyphos, Tantalos, Unbenannte, welche ſich in die höhern Geheimniſſe einweihen zu laſſen verabſäumt, zeigen ſich hier. Konnten wir noch über Oknos lächeln, ſo ſind nun die Motive ähnlicher Darſtellungen ins Tragiſche geſteigert. An beiden Enden des Hades finden wir vergeblich Bemühte und innerhalb ſolcher troſtloſen Zuſtände Heroen und Heroïnen zuſammengedrängt und eingeſchloſſen.

Bei den Todten iſt alles ewig. Der Zuſtand, in welchem der Menſch zuletzt den Erdbewohnern erſchien, fixirt ſich für alle Zukunft. Alt oder jung, ſchön oder entſtellt, glücklich oder unglücklich, ſchwebt er immer unſerer Einbildungskraft auf der grauen Tafel des Hades vor.

Nachtrag.

Indem die Künſtler immer mehr Trieb zeigen ſich dem Alterthume zu nähern, ſo wird es Pflicht ihnen zweckmäßig vorzuarbeiten, damit eine höchſt lobenswerthe Abſicht raſcher gefördert werde. Wir wünſchen, daß man dasjenige, was wir an den Gemälden der Lesche zu leiſten

gesucht, als eine Probe dessen, was wir künftig weiter fortzuführen gedenken, günstig aufnehme.

Pausanias ist ein für den heitern Künstlersinn beinahe unzugänglicher Schriftsteller; man muß ihn recht kennen, wenn man ihn genießen und nützen soll. Gegen ihn, als Beobachter überhaupt, als Bemerker insbesondere, als Erklärer und Schriftsteller ist gar viel einzuwenden, dazu kommt noch ein an vielen Stellen verdorbener Text, wodurch sein Werk noch trüber vor unsern Augen erscheint; daher wäre zu wünschen, daß Freunde des Alterthums und der Kunst sich vereinigten, diese Decke wegzuziehen, und besonders alles, was den Künstler zunächst interessirt, vorerst ins Klare zu stellen.

Man kann dem Gelehrten nicht zumuthen, daß er die reiche Ernte, zu der ihn die Fruchtbarkeit seines weiten Feldes und seine eigene Thätigkeit berechtigt, selbst auseinander sondere; er hat zu viel Rücksichten zu nehmen, als daß er eine der andern völlig aufopfern könnte; und so ergeht es ihm gewöhnlich, wie es dem Pausanias erging, daß ein Kunstwerk, oder sonst ein Gegenstand, ihn mehr an sein Wissen erinnert, als daß es ihn aufforderte sich des großen Umfangs seiner Kenntnisse zu Gunsten dieses besondern Falles zu entäußern. Deßhalb möchte der Kunstfreund wohl ein verdienstliches Werk unternehmen, wenn er sich zwischen dem Gelehrten und Künstler in die Mitte stellte, und aus den Schätzen des ersten für die Bedürfnisse des andern auszuwählen verstünde.

Die Kunst überhaupt, besonders aber die deutsche, steht auf dem bedeutenden Punkte, daß sich Künstler und Liebhaber dem wahren Sinne des Alterthums mit starken Schritten genähert. Man vergleiche die Riepenhausischen Blätter mit Versuchen des sonst so verdienten Grafen Caylus, und man wird mit Vergnügen einen ungeheuern Abstand gewahr werden.

Fahren unsere Künstler nun fort, die Restauration verlorener Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen, so läßt sich gar nicht absehen, wie weit sie solches führen werde. Sie sind genöthigt, aus sich selbst, aus ihrer Zeit und Umgebung herauszugehen, und indem sie sich eine Aufgabe vergegenwärtigen, zugleich die Frage aufzuwerfen, wie eine entfernte Vorzeit sie gelöst haben würde. Sie werden auf die einfach hohen und profund naiven Gegenstände aufmerksam, und fühlen sich gedrungen Bedeutung und Form im höchsten Sinne zu cultiviren.

Betrachtet man nun den Weg, welchen die Alterthumskunde schon

ſeit geraumer Zeit einſchlägt, ſo bemerkt man, daß auch ſie dem wünſchenswerthen Ziele nachſtrebt, die Vorzeit überhaupt, beſonders aber die Kunſt der Vorzeit, zur Anſchauung zu bringen.

Setzt ſich nun zugleich die Manier, bloß durch Umriſſe eine geiſtreiche Compoſition auszudrücken und ganze epiſche und dramatiſche Folgen darzuſtellen, beim Publicum in Gunſt, ſo werden die höhern Kunſtzwecke gewiß mehr gefördert, als durch die endloſe Qual, womit Künſtler oft unglücklich erfundene Bilder auszuführen Jahre lang bemüht ſind. Das, was ein glücklicher Gedanke ſey, wird mehr offenbar werden, und eine vollendete Ausführung wird ihm alsdann den eigentlichen Kunſtwerth zu allgemeinem Behagen geben können.

Um zu dieſem ſchönen Zweck das Mögliche beizutragen, werden wir unſere künftigen Aufgaben dahin lenken, und indeſſen, durch ſucceſſive Bearbeitung des Pauſanias und Plinius, beſonders auch der Philoſtrate, die Künſtler zu fördern ſuchen.

Auch würde die Vergleichung der Homeriſchen, Virgiliſchen und Polygnotiſchen Höllenfahrten dereinſt, wenn die letztere vor den Augen des Publicums aufgeſtellt ſeyn wird, erfreuliche Gelegenheit geben, Poeſie und bildende Kunſt als verwandt und getrennt zu beobachten und zu beurtheilen.

Auf ähnliche Weiſe wird ſich eine Vorſtellung der Eroberung von Troja, wie ſie auf einer antiken Vaſe vorkommt, mit der Polygnotiſchen Behandlung vergleichen und dergeſtalt benutzen laſſen.

Wir hatten eine Zeichnung des Vaſengemäldes neben den Riepenhauſiſchen Blättern aufgeſtellt. Hier iſt nichts, das mit der Polygnotiſchen, von uns oben entwickelten Darſtellungsweiſe übereinſtimmte; alles ſcheint mehr ins Kurze zuſammengezogen, Thaten und Handlungen werden mit voller Wirklichkeit neben einander aufgezählt; woraus ſich, wie uns dünkt, ohne die übrigen, von Geſchmack, von Anordnung u. ſ. w. hergenommenen Gründe in Anſchlag zu bringen, ſchon mit großer Wahrſcheinlichkeit auf eine jüngere Entſtehung ſchließen läßt.

Wir wünſchen, dieſe Abbildung gedachten Vaſengemäldes künftig der Riepenhauſiſchen Arbeit beigefügt zu ſehen; denn obgleich, ſo viel wir wiſſen, Herr Tiſchbein ſolches bereits in Kupfer ſtechen laſſen, ſo iſt es doch immer noch viel zu wenig bekannt.

Kupferſtich nach Tizian, wahrſcheinlich von C. Cort.

1822.

Wenn man problematiſche Bilder wie das fragliche von Tizian verſtehen und auslegen will, ſo hat man folgendes zu bedenken. Seit dem dreizehnten Jahrhundert, wo man anfing den zwar noch immer reſpectabeln, aber zuletzt doch ganz mumienhaft vertrockneten byzantiniſchen Styl zu verlaſſen und ſich an die Natur zu wenden, war dem Maler nichts zu hoch und nichts zu tief, was er nicht unmittelbar an der Wirklichkeit nachzubilden getrachtet hätte; die Forderung ging nach und nach ſo weit, daß die Gemälde als eine Art von Muſterkarte alles dem Auge Erreichbare enthalten mußten. Eine ſolche Tafel ſollte bis an den Rand bedeutend und ausführlich gefüllt ſeyn; hierbei blieb nun unvermeidlich, daß fremde, zum Hauptgegenſtand nicht gehörige Figuren und ſonſtige Gegenſtände als Beweiſe allgemeiner Kunſtfertigkeit mit aufgeführt wurden. Zu Tizians Zeiten unterwarf ſich der Maler noch gern ſolchen Forderungen.

Wenden wir uns nunmehr zum Bilde ſelbſt! In einer offenen mannichfaltigen Landſchaft ſehen wir zu unſerer linken Hand, faſt am Rande nächſt Felſen und Baum, das ſchönſte nackte Mädchen liegen, bequem, gelaſſen, impaſſible, wie auf dem einſamſten Polſter. Schnitte man ſie heraus, ſo hätte man ſchon ein vollkommenes Bild und verlangte nichts weiter; bei gegenwärtigem Muſterbilde aber ſollte vorerſt die Herrlichkeit des menſchlichen Körpers in ſeiner äußerlichen Erſcheinung dargethan werden. Ferner ſteht hinter ihr ein hohes enghalſiges Gefäß, wahrſcheinlich des Metallglanzes willen; ein ſanfter Rauch zieht aus ihm hervor. Sollte das vielleicht auf die Frömmigkeit dieſer ſchönen Frau, auf ein ſtilles Gebet oder worauf ſonſt deuten? Denn daß hier eine höchſt merkwürdige Perſon

vorgeſtellt ſey, werden wir bald gewahr. Rechts gegenüber am Rande liegt ein Todtenkopf, und aus der Kluft daneben zeigt ſich der Arm eines Menſchen noch von Fleiſch und Muskeln nicht entblößt.

Wie das zuſammenhänge, ſehen wir bald; denn zwiſchen gedachten Exuvien und jenem Götterbilde krümmt ſich ein kleiner beweglicher Drache, begierlich nach der anlockenden Beute ſchauend. Sollten wir nun aber, da ſie ſelbſt ſo ruhig liegt und wie durch einen Zauber den Lindwurm abzuhalten ſcheint, für ſie einigermaßen beſorgt ſeyn, ſo ſtürmt aus der düſterſten Gewitterwolke ein geharniſchter Ritter, auf einem abenteuerlichen feuerſpeienden Löwen hervor, welche beide wohl dem Drachen bald den Garaus machen werden. Und ſo ſehen wir denn, obgleich auf eine etwas wunderbare Weiſe, St. Georg, der den Lindwurm bedroht und die zu erlöſende Dame vorgeſtellt.

Fragen wir nunmehr nach der Landſchaft, ſo hat dieſe mit der Begebenheit gar nichts gemein; ſie iſt nur, nach oben ausgeſprochenem Grundſatz, für ſich ſo merkwürdig als möglich, und doch finden die beſchriebenen Figuren in ihr glücklichen Raum.

Zwiſchen zwei felſigen Ufern, einem ſteilern ſtark bebuſchten, einem flächern der Vegetation weniger unterworfenen, ſtrömt ein Fluß erſt rauſchend, dann ſanft zu uns heran; das rechte ſteile Ufer iſt von einer mächtigen Ruine gekrönt, gewaltige unförmliche Maſſen von überbliebenem Mauerwerk deuten auf Macht und Kraft, die ſich beim Erbauen bewieſen. Einzelne Säulen, ja eine Statue noch in einer Niſche deuten auf die Anmuth eines ſolchen königlichen Aufenthalts; die Gewalt der Zeit hat aber alle Menſchenbemühungen unnütz und unbrauchbar gemacht.

Auf dem gegenüber liegenden Ufer werden wir auf neuere Zeiten gewieſen; da ſtehen mächtige Thürme, friſch errichtete oder völlig wiederhergeſtellte Vertheidigungsanſtalten, neue, wohlausgemauerte Schießſcharten und Zacken. Ganz hinten aber im Grunde verbindet die beiden Ufer eine Brücke, die uns an die Engelsbrücke, ſo wie der dahinter ſtehende Thurm an die Engelsburg erinnert. Bei jener Wahrheits- und Wirklichkeitsliebe ward eine ſolche Ort- und Zeitverwechſelung dem Künſtler nicht angerechnet. Denke man aber ja nicht das Ganze ohne die genaueſte Congruenz; man könnte keine Linie verändern ohne der Compoſition zu ſchaden. Höchſt merkwürdig preiſen wir die vollkommen poetiſche Gewitterwolke die den Retter hervorbringt; doch läßt ſich ohne Gegenwart des Blattes davon

nicht ausführlich ſprechen. An der einen Seite ſcheint ſie ſich von jener Ruine gleich einem Drachenſchwanz loszulöſen, im Ganzen kann man aber mit allem Zoomorphismus keine eigentliche Geſtalt herausdeuten; an der andern Seite entſteht zwiſchen Brücke und Feſtungswerken ein Brand, deſſen Rauch, ſtill wallend, bis zu dem feuerſpeienden Rachen des Löwen hinaufſteigt und mit ihm in Zuſammenhang tritt. Genug, ob wir gleich dieſe Compoſition erſt als collectiv anſprachen, ſo müſſen wir ſie zuletzt als völlig zur Einheit verſchlungen betrachten und preiſen.

Zum Schluſſe jedoch ganz genau beſehen, nach befragten Legendenbüchern, iſt es eine chriſtliche Parodie der Fabel von Perſeus und Andromeda. Eines heidniſchen Königs Land wird durch einen Drachen verwüſtet, welcher nur durch Menſchenopfer zu beſchwichtigen iſt. Endlich trifft ſeine Tochter das Loos, welche jedoch durch den hereinſtürmenden Ritter St. Georg befreit, und der Lindwurm getödtet wird. Sie geht zum Chriſtenthum über; ihr Name jedoch blieb uns unbekannt.

Wilhelm Tiſchbeins Idyllen.

1821.

Wilhelm Tiſchbein bildete ſich in der glücklichen Zeit, wo dem zeichnenden Künſtler noch objectives Wahre von außen geboten ward, wo er die reinern Dichterwerke als Vorarbeit betrachten, ſie, nach ſeiner Weiſe belebt, wieder hervorbringen konnte.

Wenn Homer ihn zur heroiſch kriegeriſchen Welt heranzog, wendete er ſich eben ſo gern mit Theokrit zum unſchuldigen golden-ſilbernen Zeitalter ländlichen Weſens und Treibens, und wenn die Phantaſie, welche alles mit Bildern bevölkert, ins weite zu führen drohte, ſo kehrte er ſchnell zum Charakteriſtiſchen zurück, das er, Geſtalt um Geſtalt, bis zu den Thieren verfolgte.

Und ſo vorbereitet begab er ſich nach Italien, da er denn ſchon auf der Reiſe das Vorgefühl einer heroiſch bedeutenden Landſchaft an Skizzen gar anmuthig auszudrücken wußte.

Seines wackern Lebensganges haben wir früher ſchon gedacht, ſo wie des wechſelſeitig freundſchaftlich-belehrend fortdauernden Verhältniſſes. Gegenwärtig ſey von leicht entworfenen Blättern die Rede, durch deren Sendung er bis auf den heutigen Tag eine höchſt erquickliche Verbindung auch aus der Ferne zu erhalten weiß.

Vor uns liegt ein Band in groß Quart mehr oder weniger ausgeführter Entwürfe, die Mannichfaltigkeit des künſtleriſchen Sinnes und Denkens enthaltend. Einem jeden Blatte haben wir, auf des Freundes Verlangen, einige Reime hinzugefügt; er liebt ſeine ſinnigen Skizzen durch Worte verklärt und vollendet zu ſehen. Als Titelſchrift ſandten wir voran:

Wie ſeit ſeinen Jünglingsjahren
Unſer Tiſchbein ſich ergeht,
Wie er Berg und Thal befahren,
Stets an rechter Stelle ſteht;
Was er ſieht, weiß mitzutheilen,
Was er dichtet, ebenfalls;
Faunen bringt er auch zuweilen,
Frauen doch auf allen Zeilen
Des poetiſch-plaſtiſchen Alls.
Alſo war es an der Tiber,
Wo dergleichen wir geübt,
Und noch wirkt dieſelbe Fiber,
Freund, dem Freunde gleich geliebt.

I.

Subſtructionen zerſtörter ungeheurer Luſt- und Prachtgebäude, deren Ruinen durch Vegetation wiederbelebt worden.

Gar manche bedeutende Stelle unſerer Erdoberfläche erinnert, mitten in herrlicher Gegenwart, an eine größere Vergangenheit, und vielleicht iſt nirgends dieſer Contraſt ſichtbarer, fühlbarer, als in Rom und deſſen Umgegend; das Zerſtörte iſt ungeheuer, durch keine Einbildungskraft zu vergegenwärtigen, und doch auch erſcheint das Wiederhergeſtellte, unſern Augen ſich Darbietende gleichfalls ungeheuer.

Nun aber zu unſerm Blatt! Die weitläufigſten, von der Baukunſt eroberten Räume ſollten wieder als ebener Boden dem Pflanzenleben gewidmet werden. Subſtructionen, die Laſt kaiſerlicher Wohnungen zu tragen geeignet, überlaſſen nunmehr einen ebenen gleichgültigen Boden dem Weizenbau; Schlinge- und Hängepflanzen ſenken ſich in dieſe halbverſchütteten finſtern Räume; Früchte des Granatbaumes, Kürbisranken erheitern, ſchmücken dieſe Einöde; und wenn dem Auge des Wanderers ein ſo uneben zerriſſener Boden als geſtalteter Naturhügel erſchien, ſo wunderte es einen Herabſteigenden deſto mehr, in ſolchen Schluchten ſtatt Urfels Mauerwerk, ſtatt Gebirgslagern, Spalten und Gängen gerade anſtrebende Mauerpfeiler, mächtige Gewölbsbogen zu erblicken, und wollte er ſich wagen, ein unterirdiſches Labyrinth von düſteren Hallen und Gängen vor ſich zu finden.

Einem ſolchen gefühlvollen Anſchauen war Tiſchbein mehr als andere hingegeben; überall fand er Lebendiges zu dem Abgeſchiedenen gepaart. Noch beſitze ich ſolche unſchätzbare Blätter, die den innigen Sinn eines wunderſamen hingeſchwundenen und wieder neu belebten Zuſtandes verkünden.

Dem oben beſchriebenen Blatt fügte ich folgende Reime hinzu:

Würdige Prachtgebäude ſtürzen,
Mauer fällt, Gewölbe bleiben,
Daß nach tauſendjähr'gem Treiben
Thor und Pfeiler ſich verkürzen.
Dann beginnt das Leben wieder,
Boden miſcht ſich neuen Saaten,
Rank' auf Ranke ſenkt ſich nieder;
Der Natur iſt's wohlgerathen.

Das in ſolchem Falle uns überraſchende Gefühl ſprach ich in früher Jugend, ohne den ſinnlichen Eindruck erfahren zu haben, folgendermaßen aus:

Natur! du ewig keimende,
Schaffſt jeden zum Genuß des Lebens,
Haſt deine Kinder alle mütterlich
Mit Erbtheil ausgeſtattet, einer Hütte.
Hoch baut die Schwalb' an das Geſims,
Unfühlend, welchen Zierrath
Sie verklebt;
Die Raup' umſpinnt den goldnen Zweig
Zum Winterhaus für ihre Brut;
Und du flickſt zwiſchen der Vergangenheit
Erhabne Trümmer
Für dein Bedürfniß
Eine Hütte, o Menſch,
Genießeſt über Gräbern!

II.

Im Meer die Sonne untergehend, zwei Jünglingsfreunde, an einander traulich gelehnt, auf einer Höhe ſtehend, von den letzten Strahlen

beleuchtet, überschauen die reiche Gegend und erquicken sich mit und an einander.

Für dergleichen Naturscenen hatte Tischbein stets reinen Sinn und offene freie Brust. Ich besitze noch eine ältere Zeichnung, wo er sich, als Reisender in unwirthbarem Gebirg, am Sonnenaufgang und herrlichen, sich zusammendrängenden Zufälligkeiten entzückt. In diesem Betracht schrieb ich zu obigem Bilde folgende Zeilen:

Schön und menschlich ist der Geist,
Der uns in das Freie weist,
Wo in Wäldern, auf der Flur,
Wie im steilen Berggehänge,
Sonnenauf- und Untergänge
Preisen Gott und die Natur.

Der Geschichtsmaler, der eigentliche Menschendarsteller, hat in Bezug auf Landschaft große Vortheile; aus dem Wirklichen zieht er das Bedeutende, findet das Merkwürdige unter jeder Bedingung, weiß ihm Gestalt und Adel zu verleihen. Schroffe Felsen, deren bewaldeter Fuß in bebaute Hügel sich senkt, die endlich gegen den Fluß zu in fette Trift auslaufen. Hier begleiten grüne Wiesen mit bebuschten Ufern den Strom ins Meer. Und was da alles von fernen Vorgebirgen, Buchten und sichern Landungen erscheinen mag, das war dem Künstler um Rom und Neapel auf mannichfachen Reisen so zu eigen geworden, daß dergleichen Umrisse leicht und bequem aus seiner Feder flossen, stets anmuthig, stets bedeutend.

Auch auf das stärkste drückten sich einzelne Vorfallenheiten der leblosen Natur in sein Gedächtniß; er wiederholte sie gern, wie man eine Geschichte, die uns besonders getroffen, uns Antheil abzugewinnen vermocht, erzählend gern öfters wiederholen mag. Baum- und Felsgruppen, eigene, seltene Oertlichkeiten, Meteore jeder Art, die Verbindung irdischer Wirkungen mit himmlischen, das Wechselspiel unterer und oberer Erscheinungen ward er nicht müde darzustellen.

Seltenes und Außerordentliches verlischt noch weniger in seiner Einbildungskraft. Den vollen Mond neben dem feuersprühenden furchtbaren Spiel des Vesuv, beides im Meere sich abspiegelnd, wagt er sogar mit Federstrichen nachzubilden; fließende Laven, wie die erstarrten, faßt er

gleich charakteriſtiſch auf. Solche flüchtige Blätter, deren ich noch gar manche ſorgfältig verwahre, ſind geiſtreiche Luſt.

III.

Wie man ſonſt angehenden Kunſtjüngern eine reiche vollbeerige Traube vorlegte, um ihnen daran die Geheimniſſe der Compoſition, Gruppirung, Licht, Schatten und Haltung zu verſinnlichen, ſo ſtanden zu Frascati in dem Aldobrandiniſchen Garten, zu einer Einheit verſammelt, die verſchiedenartigſten Bäume, ein Wanderziel allen Künſtlern und Kunſtfreunden.

In der Mitte hob ſich die Cypreſſe hoch empor, links ſtrebte die immer grünende Eiche zur Breite wie zur Höhe und bildete, indem ſie zugleich jenen ſchlanken Baum hie und da mit zierlichen Aeſten umfaßte, eine reiche Lichtſeite. Rechts in freier Luft zeigten ſich der Pinien horizontale Schirmgipfel und die Schattenſeite war mit leichterem Geſträuche abgeſchloſſen; ſodann nahmen, weiter hervor, die breiten gezackten Blätter eines Feigenbaums noch einiges Licht auf und das Ganze rundete ſich befriedigend.

Von dieſer muſterhaften Gruppe beſitze ich noch eine große Kreidezeichnung auf grau Papier, jedermann zur Bewunderung. Nun hatte er dieſes Gebilde unverrückt im Sinne behalten, ſolches in gegenwärtigem Kunſt- und Muſterbüchlein abermals vorgeſtellt, nur, dem Format gemäß, um vieles kleiner und mit einiger Veränderung. Folgenden Reim ſchrieb ich zur Seite:

Wenn in Wäldern Baum an Bäumen,
Bruder ſich mit Bruder nähret,
Sey das Wandern, ſey das Träumen
Unverwehrt und ungeſtöret:
Doch wo einzelne Geſellen
Zierlich mit einander ſtreben,
Sich zum ſchönen Ganzen ſtellen,
Das iſt Freude, das iſt Leben.

IV.

Abermals aus der vegetabilen Welt eine ſeltene, vielleicht einzige Erſcheinung, ſchwer, unmöglich zu beſchreiben! Da ſich jedoch die wunderlichſte

Zufälligkeit unſerm Freunde ſo tief eingeprägt hat, daß er den Gegenſtand oft wiederholen mochte, ſo ſey auch von unſerer Seite der Verſuch gewagt.

Inmitten eines von düſteren Bäumen umſchatteten Waſſerſpiegels zeigt ſich, auf geringer Erderhöhung, eine alte Eiche im Volllichte, ihre zackigen Aeſte umher verbreitend und niederſenkend, ſo daß die letzten Blätterbüſchel beinahe das Waſſer erreichen und ſich darin gar freundlich beſpiegelnd wiederholen. Ebenſo iſt der wenige abgeſteilte Erdgrund, worauf der Baum ſteht, auch Stamm und Aeſte, in ſofern es der Raum zuließ, im Abglanz wiederholt.

Der alte, in feuchter Einſamkeit erwachſene, ausdauernde Baum, in düſterer Umgebung erleuchtet, in der Wüſte ſich ſelbſt beſpiegelnd, veranlaßte folgenden anthropomorphiſchen Reim:

Mitten in dem Waſſerſpiegel
Hob die Eiche ſich empor,
Majeſtätiſch Fürſtenſiegel
Solchem grünen Waldesflor;
Sieht ſich ſelbſt zu ihren Füßen,
Schaut den Himmel in der Flut:
So des Lebens zu genießen
Einſamkeit iſt höchſtes Gut.

V.

In belebte und angenehme Geſellſchaft verſetzt uns aus jener Einſamkeit geſchwinde dieſes Blatt. Auf Raſen gelagert ſehen wir anmuthige Jungfrauen, deren ſchöne Körper, der Sitte früherer Zeitalter gemäß, nur theilweiſe verhüllt ſind; der Anblick von derben, gefälligen Gliedern iſt uns gegönnt.

Nun aber fragen wir: Was verſammelt ſie an dieſen Platz? was erwarten ſie? Denn gegenwärtig ſcheint nichts vorhanden, was ihnen Unterhaltung gewähren könnte. Doch, näher beſehen, ſchauen wir hüben und drüben zwei männliche Figuren. Links, erhöht unter einem Baume ſitzend, einen lieblichen Jüngling, die Flöte in der Hand, als erklärte er vor Beginnen ſeines Vortrages, auf was für Melodien er ſich bereite, was für Lieder ſollten gehört werden. Auf ihn ſind viele Blicke gerichtet; wohl

die Hälfte der Hörerinnen ſcheint ihm zu vertrauen, von ihm angezogen zu ſeyn.

Aber an der andern Seite hat ſich eine Faun unter die Nymphen gemiſcht; er zeigt eine vielrohrige Pfeife, verſpricht die munterſten Tänze, die luſtigſte Unterhaltung; auch mag er ſich wohl die Hälfte der Hörerſchaft gewonnen haben.

Mit wenig Reimen ſuchten wir dieß auszudrücken:

Harren ſeht ihr ſie, die Schönen,
Was durchs Ohr das Herz ergreife?
Flöte wird für dieſe tönen,
Für die andern Pans Gepfeife.

Nun aber laßt uns ſchweigen, damit beide den Wettſtreit zu beginnen nicht weiter gehindert ſeyen.

VI.

Alle kunſtreichen idylliſchen Darſtellungen erwerben ſich deßhalb die größte Gunſt, weil menſchlich natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszuſtände einfach wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgeſondert von allem Läſtigen, Unreinen, Widerwärtigen, worin wir ſie auf Erden gehüllt ſehen. Mütterliche, väterliche Verhältniſſe zu Kindern, beſonders zu Knaben, Spiel und Naſchluſt der Kleinen, Bildungstrieb, Ernſt und Sorge der Erwachſenen, das alles ſpiegelt ſich gar lieblich gegen einander. Dieſem Sinne gemäß finden wir in der ſogenannten heiligen Familie einen idylliſchen Gegenſtand, erhoben zu frommer Würde, und deßhalb doppelt und dreifach anſprechend.

Hiernach alſo haben wir dem ſechsten Bilde folgenden Vers zur Seite geſchrieben:

Heute noch im Paradieſe
Weiden Lämmer auf der Wieſe,
Hüpft von Fels zu Fels die Ziege;
Milch und Obſt nach ew'ger Weiſe
Bleibt der Alt' und Jungen Speiſe.
Mutterarm iſt Kinderwiege,
Vaterflöte ſpricht ans Ohr,
Und Natur iſt's noch wie vor,

Wo ihr huldiget der Holden,
Erd' und Himmel ſilbern, golden.
Darum Heil dem Freunde ſey,
Der ſich fühlt ſo treu und frei!

Nun zur nähern Beſchreibung des Dargeſtellten! Eine junge, im blauen Gewand knieende Frau ſchaut, eine Ziege melkend, aus dem Bilde heraus, mit vollem freundlichem Angeſicht. Es iſt aber keineswegs der Zuſchauer, nach welchem ſie ſich umſieht; ihr Geſchäft verrichtend, horcht ſie vielmehr auf die Bitte des Kindes, das, an ihrem Rücken, nach der eben quillenden unſchuldigen Nahrung verlangt. Vorwärts liegen und ſitzen drei Knaben um eine Schale, eben gemolkene Milch ſchlürfend, ohne weiteres Hülfsmittel als begierige Lippen. Hinterwärts am Baume ſitzt ein Faun, den Schlauch unter dem rechten Arme, mit linker Hand hinaufreichend, als wolle er Früchte von den Knaben, die auf dem Aſte ſchweben, empfangen, und der Familie einen willkommenen Nachtiſch bereiten.

In der Ferne ſieht man vor einer Höhle Feuer angezündet, um den heitern kühlen Morgen für die Umſitzenden zu erwärmen; die Felſengrotte aber zunächſt iſt hoch, tief und geräumig, wie ſie vor Stürmen und unfreundlicher Jahreszeit zu ſchützen hinreichend ſeyn möchte. Und ſo iſt auch das Troglodytiſche anzudeuten nicht vergeſſen, als nächſtes Hauptbedingniß eines ſolchen halb wahren, halb poetiſchen Naturzuſtandes.

VII.

Was die Alten pfeifen,
Das wird ein Kind ergreifen;
Was die Väter ſungen,
Das zwitſchern muntre Jungen.
O, möchten ſie zum Schönen
Sich früh und früh gewöhnen,
Und wären ſie geboren
Den ziegenfüßigen Ohren!

Mit dieſer Strophe begleiteten wir ein Bild, das, nach des Künſtlers liebſter Weiſe, bei natürlichen, ſelbſt ans Rohe gränzenden Gegenſtänden

zugleich auf höhere Bildung deutend, die Anfänge der Sittlichkeit zur Sprache bringt.

Auf einer hohen, freien Hügelgruppe haben ſich drei Figuren zuſammengekauert. Faun, der Vater, ſeinem ziegenfüßigen, von einer halbbekleideten, ſittigen Mutter auf dem Schooß gehaltenen Knaben die Töne der Rohrpfeife vordudelnd; begierig greift der Knabe darnach, ein Gleiches zu verſuchen. Alle drei Geſichter ſind glücklichen Ausdrucks: der Vater ſcheint ſein Beſtes thun zu wollen, das Kind greift täppiſch wacker zu, die Miene der Mutter hat eher etwas Schmerzliches, ſie ſcheint gerührt, entzückt, wie es ſolchen Naturen im Augenblicke wohl ziemen mag.

Hier iſt zu bemerken, daß der zartfühlende Künſtler ſich nicht überwinden könne, den weiblichen Gliedern ſolcher Faunenfamilien Ziegenfüße zu verleihen, welches im Plaſtiſchen bei Darſtellung wilder Bacchantenchöre wohl zuläſſig, ja nothwendig ſeyn möchte, in der Malerei aber, ſelbſt von großen Meiſtern kunſtreich ausgeführt, immer etwas Anſtößiges hat. Wenn auch der Vater allenfalls mit thieriſchem Huf und Ohr gelten kann, da wir ja ohnehin in der geſitteten Welt die Männer geſtiefelt zu ſehen gewohnt ſind, nicht weit von jenem Faunencoſtüm entfernt, ſo können die Frauen hingegen ohne lange würdige Kleider nicht gedacht werden. Durch dieſe vom Künſtler beliebte Wendung ergiebt ſich eine merkliche Annäherung an unſere Sitten, an das Schickliche, ohne welches ein Kunſtwerk nicht leicht glücklichen Eingang finden würde.

Zu wiederholen iſt hier noch, daß jener Gipfel, welcher die Gruppe trägt, in großer Höhe gedacht ſey; Pinienſchirme reichen hinabwärts, wodurch denn auch die koloſſalen Fichtenzapfen motivirt ſind, welche neben jenen Geſtalten, zu andern Früchten gehäuft, an der Erde liegen.

VIII.

Hier iſt nun eines Geſchlechtes zu gedenken, welches in dem Tiſchbein'ſchen Idyllenkreis eine bedeutende Rolle ſpielt; ich meine die Centauren, die er, als Pferd- und Menſchenkundiger, ſehr gut vorzuſtellen weiß.

Wenn wir der menſchlichen Geſtalt Bocksfüße hinzufügen, ſie mit Hörnchen und Großohren begaben, ſo ziehen wir ſie zum Thiere herunter, und nur auf der niedrigſten Stufe ſchöner Sinnlichkeit dürfen wir ſie erſcheinen laſſen. Mit der Centaurenbildung iſt es ganz ein anderes. Wie der Menſch ſich körperlich niemals freier, erhabener, begünſtigter fühlt,

als zu Pferde, wo er, ein verſtändiger Reiter, die mächtigen Glieder eines ſo herrlichen Thiers, eben als wären es die eigenen, ſeinem Willen unterwirft, und ſo über die Erde hin als höheres Weſen zu wallen vermag, eben ſo erſcheint der Centaur beneidenswerth, deſſen unmögliche Bildung uns nicht ſo ganz unwahrſcheinlich entgegentritt, weil ja der in einiger Ferne hinjagende Reiter mit dem Pferde verſchmolzen zu ſeyn ſcheint. Denken wir uns dieſes Geſchlecht nun auch als gewaltige, wilde Berg- und Forſtgeſchöpfe, von Jagd lebend, zu allen Kraftübungen ſich ſtählend, ihre Halbfohlen zu gleich mächtigem Leben erziehend, finden wir ſie erfahren in der Sternkunde, die ihnen ſichere Wegesrichtung verleiht, ferner einſichtig in die Kräfte von Kräutern und Wurzeln, die ihnen zur Nahrung, Erquickung und Heilung gegeben ſind, ſo läßt ſich gar wohl folgern, daß darunter vorzüglich ſinnende, Erfahrung verbindende Männer ſich hervorthun, denen man wohl die Erziehung eines Fürſten, eines Helden anvertrauen möchte.

So wird uns Chiron geſchildert, den man hier ausgeſtreckt ruhend, alſo den thieriſchen Leib an der Erde findet. Der obere menſchliche Theil deutet aber auf Höheres, mehr als Menſchliches, denn das Haupt wird durch den Arm unterſtützt, Angeſicht und Augen ſind aufwärts gerichtet; edle Form, ernſter Blick, auf ſinnige, wichtige Unternehmung deutend. Damit wir aber außer Zweifel geſetzt werden, was ſo eine wunderſame Perſon im Sinne trage, ſehen wir hinterwärts, halb verſteckt ein Weibchen im Tigerfell. Es wendet uns die Schultern zu, und ſpielt mit einem muntern, beinahe unbändigen Menſchenknaben. Sollte das nicht Achill ſeyn, einem Chiron, als dem tüchtigſten Pädagogen, übergeben, welcher jedoch einen ſolchen Auftrag wohl bedenklich finden darf.

Wir haben dieſem Bilde deßhalb folgende Strophe hinzugefügt:

Edelernſt, ein Halbthier liegend,
Im Beſchauen, im Beſinnen,
Hin und her im Geiſte wiegend,
Denkt er Großes zu gewinnen.
Ach! er möchte gern entfliehen
Solchem Auftrag, ſolcher Würde;
Einen Helden zu erziehen,
Wird Centauren ſelbſt zur Bürde.

IX.

Dieſe ſämmtlichen ſowohl ſittlich menſchlichen, als natürlich animaliſchen Elemente der Tiſchbein'ſchen Idylle haben wir bisher beherzigt und dargeſtellt; nun da wir genug in dieſer Region gewandelt, müſſen wir noch zum Abſchluß einer tragiſchen Situation gedenken.

Das Grundmotiv aber aller tragiſchen Situationen iſt das Abſcheiden, und da braucht's weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten rechtlichen Zuſtand, veranlaßt durch mehr oder mindern Nothzwang, durch mehr oder weniger verhaßte Gewalt, iſt auch eine Variation deſſelben Thema's, und ſo hat auch unſer Künſtler nicht unterlaſſen die Scheideſcene von Hirt und Hirten gemüthlich darzuſtellen.

Unter einem alten, in der Zeit unverwüſtlich fortwachſenden Eichbaum ſitzen ſie neben einander, die holden, erſt lebensanfänglich Jüngern. Der Knabe, die Füße über einander geſchlagen, ſieht vor ſich hin; er wüßte nichts zu ſagen, er vermag nicht über den Verluſt zu denken. Verluſt denkt ſich nicht, er fühlt ſich nur. Die ſchlanke, tüchtige, wohlgebaute, ſchöne Hirtin aber lehnt ſich troſtlos auf ſeine Schulter; ihr iſt wohler, ſie kann weinen, ſie bezahlt der Gegenwart, was mit ſchweren Zinſen künftigen Stunden abzutragen wäre. Und ſo ſehen wir die beiden allein, aber nicht einſam, denn neben ihnen hat der Künſtler ſinnig die ſpiralendenden Hirtenſtäbe umgekehrt zur Erde geſenkt, in einander greifend; auch ſieht man zunächſt verſchiedenartige Schafe, als wenn ſie beiderlei Heerden angehörten, ſich mit den düſtern Köpfchen gegen einander unſchuldig bethun. Mit einem Waldgebüſch iſt das Ganze geſchloſſen.

Und ſo ſchließen wir auch unſere Idyllenregion, oder vielmehr, ehe wir aus derſelben herausgetreten, befreunden wir uns mit etwas Höherem, Uebermenſchlichem, das uns deſto erfreulicher aufnimmt, als wir an der ſinnigen Behandlung des Untermenſchlichen, dem Künſtler dankend, Freude genoſſen. Und an der Schwelle dieſes Ueberganges ſprechen wir aus, wie folgt:

Was wir froh und dankbar fühlen,
Wenn es auch am Ende quält,
Was wir lechzen zu erzielen,
Wo es Herz und Sinnen fehlt:

Heitre Gegend, groß gebildet,
Jugendſchritt an Freundesbruſt,
Wechſelſeitig abgemildet,
Holder Liebe Schmerzensluſt;
Alles habt ihr nun empfangen,
Irdiſch war's und in der Näh';
Sehnſucht aber und Verlangen
Hebt vom Boden in die Höh'.
An der Quelle ſind's Najaden,
Sind Sylphiden in der Luft,
Leichter fühlt ihr euch im Baden,
Leichter noch in Himmelsduft;
Und das Plätſchern und das Wallen,
Ein und andres zieht euch an:
Laſſet Lied und Bild verhallen,
Doch im Innern iſt's gethan!

X.

In dem ernſt lieblichen Fels- und Waldgebüſch liegt, den Rücken gegen uns gekehrt, ausgeſtreckt auf Moos und Kräutern, über der Urne gelehnt, die ſchlankſte Geſtalt, nackende Reize dem Auge darbietend. Des mit leichtem Schilfkranze gezierten Hauptes geringe Wendung läßt uns ein unbefangenes jugendliches Geſicht ſehen, völlig zu der untadeligen Geſtalt paſſend; ſie ſcheint auf einen Vogel zu achten, der aus dem Rohr, auf dem Rohr ſein Neſt vertheidigend, mit leidenſchaftlichem Geſchrei gegen ſie anſtrebt; es ſcheint, als habe das zarte Thierchen die Halbgöttin jetzt erſt gewahrt, und die Störung ſeines ſtillen, ſichern Anſiedelns furchtſam lebhaft empfunden. Aber ſo ganz einſam iſt unſere Schöne nicht hier oben; nur etwas höher und rückwärts, im Dunkel einer Felsgrotte, ruht in der Dämmerung des Widerſcheines eine ältere, obgleich nicht weniger anmuthige Geſpielin. So dürfen wir ſie nennen: denn die beiden überfließenden Urnen ſenden ihre ſpielenden Wellen Einem Bett zu; vereint fließen ſie hin, und ſcheinen das mädchenhafte Geſpräch in ihrem Laufe fortzuführen.

Wie aber zwei vertraute Freundinnen ſich wohl einmal entzweien, und eben auch ſo zuſammengefloſſene Bäche nach Umſtänden wieder ſich

trennen, das haben wir in wenigen Reimen doppelſinnig auszudrücken geſucht:

Jetzo wallen ſie zuſammen,
Kühle kühlt und birgt die Flammen:
Tiefer unten werden Hirten
Sich zum Wonnebad entgürten;
Um den Schönſten von den dreien
Werden beide ſich entzweien.
Dieſe fließt in offner Schwüle,
Jene zu gewohnter Kühle,
Sucht den Liebſten in der Mühle.

XI.

Sehen wir doch in der Wirklichkeit auf unmerklichem Draht, auf ſchwankem Seil wandelbare Bewegungen, kühnen Sprung auf Sprung, Blick verwirrenden Körperwechſel; über ſolcher Kraftentäußerung und Anmuthserſcheinung vergeſſen wir die geringen Hülfsmittel, welche dieſe wunderſame Welt flüchtig begründen; nur auf das Bild ſchauen wir, das uns entzückt, den Begriff eines neuen Handwerks mittheilt und eine liebliche Kunſtwerk eröffnet.

Und ſo haben auch die antiken Maler beim anſchaulichen Nachbilden Tanzender, die des Bodens nicht zu bedürfen ſcheinen, da ſie ihn kaum berühren, dieſen Boden ſowohl als jedes irdiſche Hülfsmittel, Sprung- und Flugwerk beſeitigt, ihre Geſtalten in der Luft ſchwebend auf einfachem Grunde gehalten, wie ſie der Einbildungskraft, die ſich ihrer, von allem Nebenwerk abgeſondert, am liebſten erinnern mag, frei und unbedingt vorſchweben. Auf ſolche Weiſe ſteigert auch Tiſchbein ſein idylliſches Beſtreben; auf leichtem Rohrgezweige hebt er ſeine Muſe empor, wie wir begleitend auszudrücken ſuchten:

Was ſich nach der Erde ſenkte,
Was ſich an den Boden hielt,
Was den Aether nicht erreicht,
Seht, wie es empor ſich ſchwenkte,
Wie's auf Rohr und Ranken ſpielt!
Künſtlerwille macht es leicht.

XII.

Durch dieſen Uebergang jedoch werden wir in die Lufthöhe geführt, und in ätheriſcher Weite uns zu bewegen eingeladen. Hoch im finſtern Luftraum ſchwebt im weiten Mantel, der ſich um und über ſie wolkenartig faltet, eine ſchlanke Geſtalt; im Fortſchweben ſieht ſie ſich um nach dem ſanften Lichte, das von unten zu ihr hinaufblickt, ihr holdes Angeſicht ſo wie die nackten Sohlen erleuchtet.

Nicht lange bleiben wir über die Bedeutung der Schwebenden unaufgeklärt; um ihr Haupt winden ſich Roſen an Roſen in unbekränzten Cirkeln; Auroren erkennen wir da. Der Gedanke, ſie ſo vorzuſtellen, iſt freundlich genug. Denn wie wir ſonſt auf heiligen Bildern um das Haupt der verklärten Mutter Gottes Kreiſe von Engelsköpfchen ſehen, die ſich nach und nach in glänzende Wölkchen auflöſen, eben ſo iſt es hier mit den Roſen gemeint, zu welchen die roth geſäumten Wölkchen der Morgendämmerung bedeutungsvoll geſtaltet ſind. Wir begrüßten ſie mit folgendem Reim:

Wenn um das Götterkind Auroren
In Finſterniß werden Roſen geboren,
Sie fleucht, ſo leicht, ſo hoch gemeint,
Die Sonne ihr auf die Ferſen ſcheint.
Das iſt denn doch das wahre Leben,
Wo in der Nacht auch Blüthen ſchweben.

XIII.

Eine noch lieblichere Geſtalt ſchwebt näher an uns heran, obgleich verſchleiert, doch ſo gut wie nackt. Die Art ihres Erſcheinens drücken wir folgendermaßen aus:

Ohne menſchliche Gebrechen,
Göttergleich mit heiterm Sinn,
Thauig Moos und Waſſerflächen
Ueberſchreitend ſchwebt ſie hin.

Wir mochten bei ihr gern der Morgenſtunde gedenken; denn auf dieſe ſcheint ſie uns zu deuten, wo ſich leichte Nebel von feuchter Stelle augenblicklich hervorhoben, um als Thau die benachbarten Hügelflächen ſonnenſcheu

zu erquicken, und zu verſchwinden. Eben ſo wenig dürfen wir hoffen, dieſe liebenswürdige Geſtalt anzuhalten, uns ihrer zu bemächtigen. Sie zieht vorüber, und läßt uns traurig zurück, ſo wie die Morgenſtunde, wenn wir ſie auch treulich genützt, immer zu früh enteilt, um uns der Mühe des Tages zu überlaſſen. Deßhalb fügten wir hinzu:

Heute floh ſie, floh wie geſtern,
Riß der Muſe ſich vom Schooß;
Ach! ſie hat ſo läſtige Schweſtern,
Peinlich werden wir ſie los.

XIV.

Die leichte Bewegung eines zierlichen Geſtaltenpaars erinnert uns an die heiterſten geſellig feſtlichen Stunden. Zwei leicht gekleidete Feenmädchen ſcheinen ſich im Fluge zu begegnen; ſo eben vor einander vorbeiſchwebend, ſehen beide ſich um, als wollten ſie die liebliche Geſpielin ſo ſchnell nicht aus den Augen verlieren. Zierlichſte Biegung der Körper, anmuthigſte Bewegung der äußerſten Glieder, augenblickliche Verſchlungenheit zweier gleich lieblicher Weſen erinnerten uns an unſchätzbare Zeiten, wo die frohe Hora weichend uns der frohern übergibt, und das Leben, einem Tanzreihen gleich, ſich auf das anmuthigſte wiederholend dahinſchwebt.

Alles was uns bewegſam beglückte, Muſik, Tanz, und was ſonſt noch aus mannichfaltigen, lebendig beweglichen Elementen ſich entwickelt, im Contraſte ſich trennt, harmoniſch wieder zuſammenfließt, mag uns wohl beim Anblick dieſes Bildes in Erinnerung treten. Dieß ſind gerade die ſchönſten Symbole, die eine vielfache Deutung zulaſſen, indeß das dargeſtellte Bildliche immer daſſelbe bleibt.

Dießmal entließen wir ſie mit dem einfachen Ausruf:

Wirket Stunden leichten Webens,
Lieblich lieblichen begegnend,
Zettel, Einſchlag längſten Lebens,
Scheidend, kommend, grüßend, ſegnend!

XV.

Und wie denn der kluge Feuerwerker ſeine blendenden Darſtellungen gewöhnlich mit einer Raketengarbe zu enden pflegt, ſo hat auch unſer Freund,

was bisher einzeln oder paarweise, an der Erde, in der Mittelhöhe erschien, nun zur Dreiheit erhoben, und in die höchste Atmosphäre gelüftet. Ein überhängender Felsgipfel tritt zur rechten Seite ins Bild hinein, ohne Rechenschaft von dem Fuße zu geben, worauf die Masse ruhen könnte; er hängt, von Rosen und wildem Wein bekränzt, über dem weiten Meer, welches, bis vorn an den Rahmen herantretend, aus seinem erleuchteten Horizonte die Sonne hervorläßt, die sich in den Wellen bespiegelt, und den Himmel aufklärt. Da schweben denn um jenes Felshaupt drei frische, leichte Sylphiden, die unterste flach, wie eine Streifwolke einherziehend, die zweite sich hinter ihr erhebend, die dritte noch weiter hinter- und aufwärts sich in den Aether verlierend. Es ist, als wenn der Künstler die Howard'sche Terminologie anthropomorphisch auszudrücken den Vorsatz gehabt, und es bedürfte nur noch weniges, so wäre die Zeichensprache vollkommen. Sehr anmuthig schwebt die unterste, mit Schale und Krug, an die Rosen heran, und spürt, ob durch linde Befeuchtung der Morgenduft sich möchte entwickelt haben. Die zweite erhebt sich in diagonaler Richtung, die dritte senkrecht steigt empor. Mit wenigen Pinselzügen wäre hier die Streifwolke, die geballte, die zerstiebende vorgestellt. Wir werden den wackern Freund ersuchen, in diesem Sinne ein Gegenbild zu erfinden, und bringen deßhalb kein Gedicht hier bei, weil solches nur als Wiederholung von Howards Ehrengedächtniß erscheinen dürfte.

Wir schlagen um und wenden uns zu

XVI.

wo der Künstler auf einmal den Vorhang fallen, und uns vor einer Scene stehen läßt, welche Bezug auf das erste Bild zu haben scheint, mit welchem sie jedoch einen auffallenden Gegensatz bildet. Dort sahen wir mächtige, ernstlich gründliche Kunst, durch Natur und Zeit überwältigt, ihre Eigenthümlichkeit aufgehoben, und mit Frucht-, Feld- und Ackerboden ausgeglichen, der Vegetation anheim gegeben; hier aber finden wir Natur, wie sie gebirgisch auf sich selbst ruht, ohne der Pflanzenwelt irgend einen Antheil einzuräumen. Wir bezeichneten den Gegenstand mit folgenden Worten:

Ruhig Wasser, grause Höhle,
Bergeshöh' und ernstes Licht,

Seltſam, wie es unſerer Seele
Schauderhafte Laute ſpricht!
So erweist ſich wohl Natur;
Künſtlerblick vernimmt es nur.

Nun laſſe man dieſe proſaiſch rhythmiſchen Darſtellungen abermals als einen Verſuch gelten, weit entfernte oder wohl gar aus der Wirklichkeit verſchwundene Bilder in der Einbildungskraft hervorzuwecken. Möge dieſe Bemühung freundlich aufgenommen werden, wie es derjenigen gelang, die wir der Philoſtratiſchen Galerie gewidmet. Glücklicherweiſe werden die gegenwärtig beſprochenen noch von deutſchem Tageslicht beſchienen, und welche Ausführung der Künſtler ſo bedeutenden Intentionen verliehen, wird derjenige beurtheilen, der Glück und Gelegenheit hat, das Vorzimmer des Großherzogs von Oldenburg Hoheit im Schloſſe neben deſſen Cabinet zu betreten.

XVII.

In dem lieblichſten Gewirre,
Wo das Bild um Bilder ſummt,
Dichterblick wird ſcheu und irre,
Und die Leyer, ſie verſtummt.

XVIII.

Die Lieblichen ſind hier zuſammen;
Es iſt doch gar zu viel der Flammen.
Der Ueberfluß erregt nur Pein;
Es ſollten alle nur Eine ſeyn.

XIX.

„Was trauern denn die guten Kinder?
Sie ſind ſo jung, da hilft's geſchwinder."
Habt ihr's vergeſſen, alte Kinder?
Es ſchmerzt im Augenblick nicht minder.

XX.

Glücklicher Künſtler! in himmliſcher Luſt
Bewegen ſich ihm ſchöne Weiber.
Verſteht er ſich doch auf Roſenduft
Und appetitliche Leiber.

XXI.

Hier hat Tiſchbein, nach ſeiner Art,
Striche gar wunderlich gepaart;
Sie ſind nicht alle deutlich zu leſen,
Sind aber alles Gedanken geweſen.

XXII.

Wie ſo herrlich iſt die Welt! wie ſchön!
Heil ihm, der je ſie ſo geſehn!

Radirte Blätter, nach Handzeichnungen (Skizzen) von Goethe, herausgegeben von Schwerdgeburth. Weimar 1821.

Das Unternehmen einiger verdienten Künstler, nach meinen Entwürfen radirte Blätter herauszugeben, muß mir in mehr als Einem Sinne erwünscht seyn; denn wie dem Dichter die Melodie willkommen ist, wodurch der Tonkünstler sein Lied für ihn und andere belebt, so freut es auch hier, ältere längst verklungene Bilder aus dem Letheischen Strome wieder hervorgehoben zu sehen.

Anderntheils aber habe ich längst bedacht, daß in den Bekenntnissen, in den Nachrichten, die ich von meinem Lebensgange gegeben, des Zeichnens öfters erwähnt wird, wobei man wohl nicht mit Unrecht fragen könnte, warum denn aus wiederholter Bemühung und fortdauernder Liebhaberei nicht auch etwas künstlerisch Befriedigendes habe hervortreten können.

Da läßt sich nun vor allen Dingen von den Vortheilen flüchtiger Entwürfe nach der Natur für den Einzelnen so manches erwähnen; denn wie man von Leibnitz erzählt, daß er beim Lesen, Sprechen, Denken gar vieles angemerkt, ohne die Blätter jemals wieder anzusehen, und dennoch dadurch jene bedeutenden Momente seinem Gedächtniß eingeprägt: also ist es auch mit flüchtigen Skizzen nach der Natur, wodurch uns Bilder, Zustände, an denen wir vorüber gegangen, festgehalten werden und die Reproduction derselben in der Einbildungskraft glücklich erleichtert wird. Nun kommt hinzu, daß der Liebhaber, dessen Hand nicht fertig genug ist allen und jeden Gegenständen eine anmuthige Nachbildung zu verleihen, aufs Bedeutende hinstreben und dasjenige sich zueignen wird, was einen auffallenden, sich besonders aussprechenden Charakter hat. Dergleichen glaubten freundschaftlich gesinnte Künstler schon längst unter meinen Blättern zu finden; wie denn der uns allzufrüh entrissene Kaaz sich eine Sammlung

ausſuchte, davon aber Gebrauch zu machen durch tödtliche Krankheit verhindert ward.

So iſt denn auch der ſchönſte Gewinn, den der Liebhaber bei ſeinem unerreichten Streben dennoch genießt, daß ihm die Geſellſchaft des Künſtlers lieb und werth, unterhaltend und nützlich bleibt; und wer auch nicht ſelbſt hervorzubringen im Stande iſt, wird, wenn er ſich nur kennt und zu beurtheilen weiß, im Umgang mit productiven Menſchen immer gewinnen, und wo auch nicht gerade von dieſer Seite, doch von einer andern ſich ausbilden und auferbauen.

Im Gefühl übrigens, daß dieſe Skizzen, ſelbſt wie ſie gegenwärtig vorgelegt werden, ihre Unzulänglichkeit nicht ganz überwinden können, habe ich ihnen kleine Gedichte hinzugefügt, damit der innere Sinn erregt und der Beſchauer löblich getäuſcht werde, als wenn er das mit Augen ſähe, was er fühlt und denkt, eine Annäherung nämlich an den Zuſtand, in welchem der Zeichner ſich befand, als er die wenigen Striche dem Papier anvertraute.

Ein Gleiches haben wir ſchon oben bei flüchtigen Zeichnungen eines Freundes gethan; denn wenn man von einem jeden Kunſtgebilde zwar verlangen kann, daß es ſich ſelbſt ausſpreche, ſo gilt dieß doch eigentlich nur von gewählten, der größten Ausführung ſich eignenden Werken; andern hingegen, welche etwas zu denken und zu wünſchen übrig laſſen, mag man wohl mit guten Worten eine ſchickliche Nachhülfe gönnen.

Mannichfaltiges, was hier noch zu ſagen wäre, bleibe verſpart auf den Fall, daß die Unternehmung begünſtigt würde, und mehrere Blätter, über die man ſich äußern könnte, den Freunden der Kunſt und der Sitte vorgelegt wären.

I.

Einſamſte Wildniß.

Ich ſah die Welt mit liebevollen Blicken,
Und Welt und ich, wir ſchwelgten im Entzücken;
So duftig war, belebend, immer friſch,
Wie Fels, wie Strom, ſo Bergwald und Gebüſch.
Doch unvermögend Streben, Nachgelalle
Bracht' oft den Stift, den Pinſel bracht's zu Falle:
Auf neues Wagniß endlich blieb doch nur
Vom beſten Wollen halb und halbe Spur.

Ihr Jüngern aber, die ihr unverzagt
Unausgeſprochenes auszuſprechen wagt,
Den Sinn, woran die Hand ſich ſtotternd maß,
Das Unvermögen liebevoll vergaß,
Ihr ſeyd es, die, was ich und ihr gefehlt,
Dem weiten Kreis der Kunſtwelt nicht verhehlt.
Und wie dem Walde, geht's den Blättern allen,
Sie knospen, grünen, welken ab und fallen.

II.

Hausgarten.

Hier ſind wir denn vorerſt ganz ſtill zu Haus:
Von Thür' zu Thüre ſieht es lieblich aus;
Der Künſtler froh die ſtillen Blicke hegt,
Wo Leben ſich zum Leben freundlich regt.
Und wie wir auch durch ferne Lande ziehn,
Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
Der Enge zu, die uns allein beglücke.

III.

Freie Welt.

Wir wandern ferner auf bekanntem Grund:
Wir waren jung, hier waren wir geſund,
Und ſchlenderten den Sommerabend lang
Mit halber Hoffnung mannichfalt'gen Gang.
Und wie man kam, ſo ging man nicht zurück:
Begegnen iſt ein höchſtes Liebesglück.
Und zwei zuſammen ſehen Fluß und Bahn,
Und Berg und Buſch ſogleich ganz anders an.
Und wer dieſelben Pfade wandernd ſchleicht,
Sey ihm des Zieles holder Wunſch erreicht.

IV.

Geheimſter Wohnſitz.

Wie das erbaut war, wie's im Frieden lag,
Es kommt vielleicht vom Alterthum zu Tag:
Denn vieles wirkte, hielt am ſel'gen Fleiß,
Wovon die Welt noch keine Sylbe weiß.
Der Tempel ſteht, dem höchſten Sinn geweiht,
Auf Felſengrund in hehrer Einſamkeit.
Daneben wohnt die fromme Pilgerſchaar;
Sie wechſeln, gehend, kommend, Jahr für Jahr.
So ruhig harrt ein wallendes Geſchlecht,
Geſchützt durch Mauern, mehr durch Licht und Recht;
Und wer ſich dort ſein Probejahr befand,
Hat in der Welt gar einen eignen Stand:
Wir hofften ſelbſt uns ein Aſyl zu gründen.
Wer Buchten kennt, Erdzungen, wird es finden.
Der Abend war unübertrefflich ſchön:
Ach, wollte Gott! ein Künſtler hätt's geſehn.

V.

Bequemes Wandern.

Hier ſind, ſo ſcheint es, Wanderer wohlbedacht:
Denn jeder fände Pfad um Mitternacht.
Wir ſagen nicht, wir hätten's oft geſehn,
Dergleichen Wege doch gelang's zu gehn;
Denn freilich, wo die Mühe war gehoben,
Da kann der Waller jede Stunde loben;
Er geht beherzt — denn Schritt für Schritt iſt leicht —
So daß er fröhlich Zweck und Ziel erreicht.

O ſelige Jugend, wie ſie, Tag und Nacht,
Den Ort zu ändern, innigſt angefacht,
Durch wilden Bergriß höchſt behaglich ſteigt,
Und auf dem Gipfel Nebeldunſt erreicht.

Man ſchelt' es nicht, denn wohl genießt ſie rein,
Auch über Wolken, heitern Sonnenſchein.

VI.

Gehinderter Verkehr.

Wie ſich am Meere Mann um Mann befeſtigt
Und am Geſtade Schiffer überläſtigt,
Die engen Pfade völlig weglos macht,
Auf Sicherheit, mehr auf Gewalt bedacht;
Bald Recht, bald Plackerei, ſein ſelbſt gewiß,
Sey, wie es ſey, und immer Hinderniß,
So Tag und Nacht den Reiſenden zur Laſt:
Es iſt vielleicht zu düſter aufgefaßt.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: Die redenden Thiere.

1817.

Diese, von einem vorzüglichen Künstler an die Weimarischen Kunstfreunde gesandt, gaben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Das Fabelgedicht von Casti bietet zu malerischer Darstellung weniger günstigen Stoff, als Reineke Fuchs und andere einzelne Apologen. Was gebildet werden soll, muß ein Aeußerliches mit sich führen; wo nichts geschieht, hat der Künstler seine Vortheile verloren. In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt. Als Werk eines geistreichen Mannes hat es große Vorzüge, dem bildenden Künstler aber gewährt es wenige bedeutende Momente. In solchen Fällen betrachtet man ein Bild, und man weiß nicht was man sieht, wenn man uns gleich sagt, was dabei zu denken wäre.

I. Berathschlagen der Thiere über künftige Regierungsform, ob monarchisch oder republikanisch? Macht eine gute Thiergruppe; wer könnte aber dabei errathen, daß sie berathschlagen?

II. Rede des Löwen als erwählten Königs. Bildet sich gut zusammen, auch drückt sich das Herrische des Löwen, die Nachgiebigkeit der übrigen untergeordneten Geschöpfe deutlich aus.

III. Die Krönung des Löwen durch den Ochsen. Ein sinnlicher Act, macht ein gutes Bild; nur ist die Plumpheit des Krönenden keineswegs erfreulich; man fürchtet, den neuen Monarchen auf der Stelle erdrückt zu sehen.

IV. Das Tatzenlecken; wird spöttisch dadurch der Handkuß

vorgeſtellt. Wir können uns hier der Bemerkung nicht enthalten, daß das Gedicht, mit allen ſeinen Verdienſten, nicht ſowohl poetiſch ironiſch als direct ſatyriſch iſt. Hier ſind nicht Thiere, die wie Menſchen handeln, ſondern völlige Menſchen, und zwar moderne, als Thiere maskirt. Das Tatzenlecken kann im beabſichtigten Sinne nicht deutlich werden. Man glaubt, des Löwen Pfote ſey verletzt, das Lecken eine Cur, und man wird durch den leidenden Blick des Löwen, gegen Affen und Kater gerichtet, in dieſen Gedanken beſtärkt. Kein Künſtler vermöchte wohl auszudrücken, daß der Löwe Langeweile hat.

Dieſe Bilder würden durch das Gedicht klar, und da ſie gut componirt und wohl beleuchtet ſind, von bekannter geſchickter Hand dem Liebhaber wohl erfreulich ſeyn. Das ſechste und ſiebente hingegen iſt nicht zu entziffern; wenn man den Zweck nicht ſchon weiß, ſo verſteht man ſie nicht, und wird uns das Verſtändniß eröffnet, ſo befriedigen ſie nicht. Von bildlichen Darſtellungen, welche zu einem geſchriebenen Werke gefertigt werden, darf man freilich nicht ſo ſtreng verlangen, daß ſie ſich ſelbſt ausſprechen ſollen; aber daß ſie an und für ſich gute Bilder ſeyen, daß ſie nach gegebener Erklärung den Beifall des Kunſtfreundes gewinnen, läßt ſich wohl erwarten.

Was jedoch ſolchen Productionen eigentlich den höchſten Werth giebt, iſt ein guter Humor, eine heitere, leidenſchaftsloſe Ironie, wodurch die Bitterkeit des Scherzes, der das Thieriſche im Menſchen hervorhebt, gemildert und für geiſtreiche Leſer ein geſchmackvoller Beigenuß bereitet wird. Muſterhaft ſind hierin Joſt Ammon und Albert van Everdingen in den Bildern zu Reineke Fuchs, Paul Potter in dem berühmten weiland Caſſeler Gemälde, wo die Thiere den Jäger richten und beſtrafen.

Vorſtehendes gab zu weitern Betrachtungen Anlaß.

Die Thierfabel gehört eigentlich dem Geiſte, dem Gemüth, den ſittlichen Kräften, indeſſen ſie uns eine gewiſſe derbe Sinnlichkeit vorſpiegelt. Den verſchiedenen Charakteren, die ſich im Thierreich ausſprechen, borgt ſie Intelligenz, die den Menſchen auszeichnet, mit allen ihren Vortheilen, dem Bewußtſeyn, dem Entſchluß, der Folge, und wir finden es

wahrscheinlich, weil kein Thier aus seiner beschränkten, bestimmten Art herausgeht, und deßhalb immer zweckmäßig zu handeln scheint.

Wie die Fabel des Fuchses sich durch lange Zeiten durchgewunden und von mancherlei Bearbeitern erweitert, bereichert und aufgestutzt worden, darüber giebt uns eine einsichtige Literargeschichte täglich mehr Aufklärung.

Daß wir sinnliche Gegenstände, wovon wir hören, auch mit Augen sehen wollen, ist natürlich, weil sich alles, was wir vernehmen, dem innern Sinn des Auges mittheilt und die Einbildungskraft erregt. Diese Forderung hat aber der bildenden Kunst, ja allen äußerlich darstellenden, großen Schaden gethan und richtet sie mehr oder weniger zu Grunde. Die Thierfabel sollte eigentlich dem Auge nicht dargestellt werden, und doch ist es geschehen; untersuchen wir an einigen Beispielen, mit welchem Glück?

Jost Ammon, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, gab zu einer lateinischen metrischen Uebersetzung des Reineke Fuchs kleine allerliebste Holzschnitte. In dem großen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Thiere symbolisch, flügelmämisch, nach heraldischer Art und Weise, wodurch er sich den größten Vortheil verschafft, von der naivsten Thierbewegung bis zu einer übertriebenen, fratzenhaften Menschenwürde gelangen zu können. Jeder Kunstfreund besitzt und schätzt dieses kleine Büchelchen.

Albert van Everdingen zog als vortrefflicher Landschaftsmaler die Thierfabel in den Naturkreis herüber, und wußte, ohne eigentlich Thiermaler zu seyn, vierfüßige Thiere und Vögel dergestalt ans gemeine Leben heran zu bringen, daß sie, wie es denn auch in der Wirklichkeit geschieht, zu Reisenden und Fuhrleuten, Bauern und Pfaffen gar wohl passend, einer und eben derselben Welt unbezweifelt angehören. Everdingens außerordentliches Talent bewegte sich auch hier mit großer Leichtigkeit; seine Thiere, nach ihren Zuständen, passen vortrefflich zur Landschaft und componiren mit ihr aufs anmuthigste. Sie gelten eben so gut für verständige Wesen, als Bauern, Bäuerinnen, Pfaffen und Nonnen. Der Fuchs in der Wüste, der Wolf ans Glockenseil gebunden, einer wie der andere, sind an ihrem Platz. Darf man nun hinzusetzen, daß Everdingens landschaftliche Composition, ihre Staffage mit inbegriffen, zu Licht- und Schattenmassen trefflich gedacht, dem vollkommensten Helldunkel Anlaß geben, so bleibt wohl nichts weiter zu wünschen übrig.

Dieſe Sammlung, in guten Abdrücken, iſt jedem Liebhaber werth. Im Nothfall kann man ſich aus der Gottſchediſchen Quartausgabe, wozu man die ſchon geſchwächten Platten benutzte, immer noch einen Begriff von dem hohen Verdienſt dieſer Arbeit machen.

Von allen Künſtlern, welche die Thierfabel zum Gegenſtand ihrer Bemühungen erkoren, hat wohl keiner ſo nahe den rechten Punkt getroffen, als Paul Potter in einem Gemälde von mehreren Abtheilungen, ſo ſich ehemals in der Galerie zu Caſſel befunden. Die Thiere haben den Jäger gefangen, halten Gericht, verurtheilen und beſtrafen ihn; auch des Jägers Gehülfen, Hunden und Pferd, wird ein ſchlimmes Loos zu Theil. Hier iſt alles ironiſch, und das Werk ſcheint uns als gemaltes Gedicht außerordentlich hoch zu ſtehen. Wir ſagen abſichtlich als gemaltes Gedicht: denn obgleich Potter der Mann war, daß alles von ihm Herrührende von Seite der Ausführung Verdienſte hat, ſo gehört doch gerade das erwähnte Stück nicht unter diejenigen, wo er uns als Maler Bewunderung abnöthigt. Hingegen wird ſchwerlich ein anderes, ſelbſt das vollendete Meiſterſtück der piſſenden Kuh nicht ausgenommen, dem Beſchauer größeres Vergnügen gewähren, ſich ſeinem Gedächtniß ſo lebhaft und ergötzend einprägen.

Giebt Potters Gemälde ein Beiſpiel, in welchem Geiſt Thierfabeln, wofern der bildende Künſtler ſich dieſelben zum Gegenſtande wählt, zu behandeln ſeyen, ſo möchte hingegen die bekannte Folge von Fabeln, welche der ſonſt wackere Elias Riedinger eigenhändig radirt hat, als Beiſpiel durchaus fehlerhafter Denkweiſe und mißlungener Erfindung in dieſer Art angeführt werden. Verdienſt der Ausführung iſt ihnen wohl nicht abzuſprechen; allein ſie ſind ſo trocken ernſthaft, haben einen moraliſchen Zweck, ohne daß die Moral aus dem Dargeſtellten errathen werden kann; es gebricht ihnen gänzlich an jener durchaus geforderten ironiſchen Würze; ſie ſprechen weder das Gemüth an, noch gewähren ſie dem Geiſt einige Unterhaltung.

Wer ſich jedoch in dieſem Fache bemüht, wie denn dem geiſtreichen Talente ſein Glück nirgends zu verſagen iſt, dem wäre zu wünſchen, daß er die radirten Blätter des Benedict Caſtiglione immer vor Augen habe, welcher die doch mitunter allzubreiten, halbgeformten, unerfreulichen Thiergeſtalten ſo zu benutzen gewußt, daß einige das Licht in großen Maſſen aufnehmen, andere wieder durch kleinere Theile, ſo wie durch Localtinten die Schattenpartien mannichfaltig beleben. Dadurch entſpringt der äſthetiſche Sinnenreiz, welcher nicht fehlen darf, wenn Kunſtzwecke bewirkt werden ſollen.

Blumenmalerei.

1818.

Wenn gleich die menſchliche Geſtalt, und zwar in ihrer Würde und Geſundheitsfülle, das Hauptziel aller bildenden Kunſt bleibt, ſo kann doch keinem Gegenſtande, wenn er froh und friſch in die Augen fällt, das Recht verſagt werden gleichfalls dargeſtellt zu ſeyn, und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen konnte. Wir ſchränken uns hier auf die Blumen ein, die ſehr frühe als Vorbilder vom Künſtler ergriffen werden mußten. Der alten Kunſt waren ſie Nebenſache: Pauſias von Sicyon malte Blumen zum Schmuck ſeines geliebten Sträußermädchens; dem Architekten waren Blätter, Knospen, Blumen und von daher abgeleitete Geſtalten als Zierde ſeiner ſtarren Flächen und Stäbe höchſt willkommen, und noch ſind uns hiervon die köſtlichſten Reſte geblieben, wie Griechen und Römer bis zum Uebermaß mit wandelbaren Formen der vegetirenden Welt ihren Marmor belebt.

Ferner zeigt ſich auf den Thüren des Ghiberti die ſchönſte Anwendung von Pflanzen und des mit ihnen verwandten Geflügels. Lucas della Robbia und ſeine Sippſchaft umgaben mit bunt verglasten, hocherhabenen Blumen- und Fruchtkränzen anbetungswerthe, heilige Bilder. Gleiche Fruchtfülle bringt Johann da Udine dar, in den köſtlich gedrängten Obſtgehängen der Vaticaniſchen Logen, und noch manche dergleichen, ſelbſt ungeheuer laſtende Feſtone verzieren, Fries an Fries, die Säle Leo X. Zu gleicher Zeit finden wir auch koloſſale und niedliche Pergamentblätter, heiligen und frommen Inhalts, zum Beginn und am Rande mit bewundernswürdig nachgebildeten Blumen und Früchten reichlich verziert.

Und auch ſpäter war Vegetation wie Landſchaft nur Begleiterin menſchlicher Geſtalten, bis nach und nach dieſe untergeordneten Gegenſtände durch die Machtgewalt des Künſtlers ſelbſtſtändig erſchienen, und das Hauptintereſſe eines Bildes zu bewirken ſich anmaßten.

Manche Verſuche vorbeigehend wenden wir uns zu den Künſtlern, die in den Niederlanden zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ihr Glück auf die Blumenliebe reicher Handelsherren gründeten, auf die eigentliche Blumiſterei, welche, mit unendlicher Neigung, ausgeſuchte Floren durch Cultur zu vervielfältigen und zu verherrlichen trachtete. Tulpe, Nelke, Aurikel, Hyacinthe wurden in ihrem vollkommenſten Zuſtande bewundert und geſchätzt; und nicht etwa willkürlich geſtand man Vollkommenheiten zu, man unterſuchte die Regeln, wonach etwas gefallen konnte, und wir wagen die Schätzung der Blumenliebhaber als wohl überdacht anzuerkennen, und getrauen uns durchaus etwas Geſetzliches darin nachzuweiſen, wonach ſie gelten ließen oder forderten.

Wir geben hier die Namen der Künſtler, deren Arbeit wir bei Herrn Dr. Grambs in Frankfurt am Main in farbigen Aquarellzeichnungen mit Augen geſehen.

Morel aus Antwerpen blühte um 1700.
Maria Sibylla Merian deßgleichen.
Johann Bronkhorſt, geb. 1648.
Hermann Henſtenburgh, geb. 1667.
Johann van Huyſum, geb. 1682, geſt. 1749.
Oswald Wyne.
Vanloo.
Robb.
Roedig.
Johann van Os.
Van Brüſſel, um 1780.
Van Leen.
Wilhelm Hendricus.

Nähere Nachrichten von den neueren Künſtlern würden ſehr willkommen ſeyn.

Ob nun ſchon Sibylla Merian, wahrſcheinlich angeregt durch des hochverdienten, viel jüngern Carl Plumier Reiſeruf und Ruhm, ſich nach Surinam wagte und in ihren Darſtellungen ſich zwiſchen Kunſt und

Wiſſenſchaft, zwiſchen Naturbeſchauung und maleriſchen Zwecken hin und her bewegte, ſo blieben doch alle folgenden großen Meiſter auf der Spur, die wir angedeutet: ſie empfingen die Gegenſtände von Blumenliebhabern; ſie vereinigten ſich mit ihnen über den Werth derſelben, und ſtellten ſie in dem vollſten äſthetiſchen Glanze dar. Wie nur Licht und Schatten, Farbenwechſel und Widerſchein irgend ſpielen wollten, ließ ſich hier kunſtreich und unerſchöpflich nachbilden. Dieſe Werke haben den großen Vortheil, daß ſie den ſinnlichen Genuß vollkommen befriedigen. Blumen und Blüthen ſprechen dem Auge zu, Früchte dem Gaumen, und das beiderſeitige Behagen ſcheint ſich im Geruch aufzulöſen.

Und noch lebt in jenen wohlhäbigen Provinzen derſelbe Sinn, in welchem Huyſum, Rachel Ruyſch und Seghers gearbeitet, indeſſen die übrige Welt ſich auf ganz andere Weiſe mit den Pflanzen beſchäftigte, und eine neue Epoche der Malerkunſt vorbereitete. Es lohnt wohl der Mühe gerade auf dem Wendepunkt dieſe Bemerkung zu machen, damit auch hier die Kunſt mit Bewußtſeyn ans Werk ſchreite.

Die Botanik huldigte in früher Zeit dem Apotheker, Blumiſten und Tafelgärtner; dieſe forderten das Heilſame, Augenfällige, Geſchmackreiche, und ſo war jedermann befriedigt; allein die Wiſſenſchaft, begünſtigt vom raſtloſen Treiben des Handels und Weltbewegens, erwarb ſich ein Reich, das über Unendlichkeiten herrſchte. Nun waren ihr Geſchöpfe ſogar verächtlich die nur nützlich, nur ſchön, wohlriechend und ſchmackhaft ſeyn wollen; das Unnützeſte, das Häßlichſte umfaßte ſie mit gleicher Liebe und Antheil.

Dieſe Richtung mußte der Künſtler gleichfalls verfolgen; denn obgleich der Geſetzgeber Linné ſeine große Gewalt auch dadurch bewies, daß er der Sprache Gewandtheit, Fertigkeit, Beſtimmungsfähigkeit gab, um ſich an die Stelle des Bildes zu ſetzen, ſo kehrte doch immer die Forderung des ſinnlichen Menſchen wieder zurück, die Geſtalt mit einem Blick zu überſehen, lieber als ſie in der Einbildungskraft erſt aus vielen Worten aufzuerbauen.

Welchem Naturfreund wäre nun vorzuerzählen nöthig, wie weit die Kunſt Pflanzen, ſowohl der Natur als der Wiſſenſchaft gemäß, nachzubilden in unſern Tagen geſtiegen ſey? Will man treffliche Werke vorzählen, wo ſoll man anfangen, wo ſoll man enden?

Hier ſey uns eins für alle gegeben.

A Description of the Genus Pinus by Lambert. London 1803.

Der in ſeiner Kunſt vollendete und ſie zu ſeinen Zwecken geiſtreich anwendende Ferdinand Bauer ſtellt die verſchiedenen Fichtenarten und die mannichfaltigen Umwandlungen ihrer Aeſte, Zweige, Nadeln, Blätter, Knospen, Blüthen, Früchte, Fruchthülle und Samen zu unſerer größten Zufriedenheit durch das einfache Kunſtmittel dar, daß er die Gegenſtände in ein volles freies Licht ſetzt, welches dieſelben in allen ihren Theilen nicht allein umfaßt, ſondern ihnen auch durch lichte Widerſcheine überall die größte Klarheit und Deutlichkeit verleiht. Eine ſolche Behandlungsart gilt hauptſächlich bei dieſem Gegenſtand: Zweige, Nadeln, Blüthen haben in genanntem Geſchlecht eigentlich keinen Körper, dagegen ſind alle Theile durch Localfarben und Tinten ſo unendlich von einander abgeſetzt und abgeſtuft, daß die reine Beobachtung ſolcher Mannichfaltigkeit und das Abgebildete als wirklich vor Augen bringt. Jede Farbe, auch die hellſte, iſt dunkler als das weiße Papier worauf ſie getragen wird, und es bedarf alſo hier weder Licht noch Schatten, die Theile ſetzen ſich unter einander und vom Grunde genugſam ab; und doch würde dieſe Darſtellung noch immer etwas Chineſiſches behalten, wenn der Künſtler Licht und Schatten aus Unkunde nicht achtete, anſtatt daß er hier aus Weisheit beides vermeidet; ſobald er aber deſſen bedarf, wie bei Aeſten und Zapfen, die ſich körperlich hervorthun, weiß er mit einem Hauch, mit einem Garnichts nachzuhelfen, daß die Körper ſich runden, und doch eben ſo wenig gegen den Grund abſtechen. Daher wird man beim Anblick dieſer Blätter bezaubert: die Natur iſt offenbar, die Kunſt verſteckt, die Genauigkeit groß, die Ausführung mild, die Gegenwart entſchieden und befriedigend, und wir müſſen uns glücklich halten, aus den Schätzen der großherzoglichen Bibliothek dieſes Muſterwerk uns und unſern Freunden wiederholt vorlegen zu können.

Denke man ſich nun, daß mehrere Künſtler im Dienſte der Wiſſenſchaft ihr Leben zubringen, wie ſie die Pflanzentheile, nach einer ſich ins unendliche vermannichfaltigenden und doch noch immer fürs Anſchauen nicht hinreichenden Terminologie, durchſtudiren, wiederholt nachbilden und ihrem ſcharfen Künſtlerauge noch das Mikroſkop zu Hülfe rufen, ſo wird man ſich ſagen: es muß endlich einer aufſtehen, der dieſe Abgeſondertheiten vereinigt, das Beſtimmte feſt hält, das Schwebende zu faſſen weiß; er hat ſo oft, ſo genau, ſo treu wiederholt was man Geſchlecht, Art, Varietät nennt, daß er auswendig weiß was da iſt, und ihn nichts irrt was werden kann.

Ein ſolcher Künſtler habe nun auch denſelben innern Sinn, den unſere großen niederländiſchen Blumenmaler befaſſen, ſo iſt er immer in Nachtheil, denn jene hatten nur Liebhaber des auffallend Schönen zu befriedigen, er aber ſoll im Wahren und durchs Wahre das Schöne geben; und wenn jene im beſchränkten Kreiſe des Gartenfreundes ſich behaglich ergingen, ſo ſoll er vor einer unüberſehbaren Menge von Kennern, Wiſſenden, Unterſcheidenden und Aufſtechenden ſich über die Natürlichkeit controliren laſſen.

Nun verlangt die Kunſt, daß er ſeine Blumen nach Form und Farbe glücklich zuſammenſtelle, ſeine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten ſchattend und halbſchattig abrunde, die Blüthen erſt in voller Anſicht, ſodann von der Seite, auch nach dem Hintergrunde zu fliehend ſehen laſſe, und ſich dabei dergeſtalt bewähre, daß Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Specialkritik aushalte, und er zugleich im Ganzen, Künſtler und Kunſtkenner zu befriedigen, den unerläßlichen Effect dargeben und leiſten ſoll!

Daß irgend jemand eine ſolche Aufgabe zu löſen unternähme, würden wir nicht denken, wenn wir nicht ein paar Bilder vor uns hätten, wo der Künſtler geleiſtet hat, was einem jeden, der ſich's bloß einbilden wollte, völlig unmöglich ſcheinen müßte.

Künſtleriſche Behandlung landſchaftlicher Gegenſtände.

1831.

(Die mit Häkchen bezeichneten Ergänzungen ſind von H. Meyer.)

I.

Landſchaftliche Malerei.

Schematiſches.

Der Künſtler peinliche Art zu denken.

Woher abzuleiten?

Der ächte Künſtler wendet ſich aufs Bedeutende; daher die Spuren der älteſten landſchaftlichen Darſtellungen alle groß, höchſt mannichfaltig und erhaben ſind.

Hintergrund in Mantegna's Triumphzug.

Tizians Landſchaften.

Das Bedeutende des Gebirgs, der Gebäude beruht auf der Höhe;

Daher das Steile.

Das Anmuthige beruht auf der Ferne;

Daher von oben herab das Weite.

Hieburch zeichnen ſich aus alle die in Tyrol, im Salzburgiſchen und ſonſt mögen gearbeitet haben.

„Breughel, Jodocus Momper, Roland Savery, Iſaac Major haben alle dieſen Charakter."

Albrecht Dürer und die übrigen Deutſchen der ältern Zeit haben alle mehr oder weniger etwas Peinliches, indem ſie gegen die ungeheuern Gegenſtände die Freiheit des Wirkens verlieren, oder ſolche behaupten, in ſofern ihr Geiſt groß und denſelben gewachſen iſt.

Daher ſie bei allem Anſchauen der Natur, ja Nachahmung derſelben, ins Abenteuerliche gehen, auch manierirt werden.

Bei Paul Brill mildert ſich dieſes, ob er gleich noch immer hohen Horizont liebt und es im Vordergrunde an Gebirgsmaſſen und in dem übrigen an Mannichfaltigkeit nie fehlen läßt.

„Das beſte der uns bekannt gewordenen Oelgemälde des Paul Brill — er hat auch mehrere große Werke in Fresco ausgeführt — befindet ſich in der florentiniſchen Galerie und ſtellt eine Jagd von Rehen und wilden Schweinen dar. Den Farbenton in dieſem Bilde möchten wir kühl nennen; er drückt frühe Morgenluft recht wohl aus, und ſtimmt daher vortrefflich zu den ſtaffirenden Figuren. Das Landſchaftliche, die Gegend, iſt ſchön gedacht, einfach, großartig und gleichwohl gefällig; Licht und Schatten wußte der Künſtler zweckmäßig zu vertheilen, und erzielte dadurch eine ruhige, dem Auge angenehme Wirkung; die Behandlung iſt zwar fleißig, doch weder geleckt noch peinlich; ein ſanfter Lufthauch ſcheint durch die Bäume zu ziehen und ſie leicht zu bewegen. Das Gegenſtück iſt, wiewohl geringer, doch ebenfalls ein Werk von Verdienſten, und ſtellt eine wilde Gegend vor, wo ein Waldſtrom zwiſchen Felſen und Geſtein ſich ſchäumend durchdrängt.“

Eintretende Niederländer.

Vor Rubens.

Rubens ſelbſt.

Nach Rubens.

Er, als Hiſtorienmaler, ſuchte nicht ſowohl das Bedeutende, als daß er es jedem Gegenſtand zu verleihen wußte; daher ſeine Landſchaften einzig ſind. Es fehlt auch nicht an ſteilen Gebirgen und gränzenloſen Gegenden; aber auch dem ruhigſten, einfachſten, ländlichen Gegenſtand weiß er etwas von ſeinem Geiſte zu ertheilen und das Geringſte dadurch wichtig und anmuthig zu machen.

„Wir gedenken hier einer ſchätzbaren Landſchaft deſſelben im Palaſt Pitti zu Florenz. Sie ſtellt die Heuernte dar, iſt keck, meiſterhaft behandelt, ſchön erfunden, gut colorirt mit kräftiger, keineswegs mißfälliger Wirkung des Ganzen. Kundige Beſchauer nehmen indeſſen mit Erſtaunen, in dem Werk eines Künſtlers wie Rubens, die unrichtige Austheilung des Lichtes wahr; denn auf eine Baumgruppe vorn rechter Hand im Bilde fällt ſolches rechts ein; alles übrige, die ſtaffirenden Figuren nicht ausgenommen, iſt von der entgegengeſetzten Seite beleuchtet.“

Rembrandt's Realism in Abſicht auf die Gegenſtände.

Licht, Schatten und Haltung ſind bei ihm das Ideelle.

Bologneſiſche Schule.

Die Carracci.

Grimaldi.

Im Claude Lorrain erklärt ſich die Natur für ewig.
Die Pouſſins führen ſie ins Ernſte, Hohe, ſogenannte Heroiſche.
Anregung der Nachfolger.
Endliches Auslaufen in die Porträtlandſchaften.

„Nach dem heroiſchen Styl, welchen Nicolaus und Caſpar Pouſſin in die landſchaftlichen Darſtellungen gebracht, wäre auch des Anmuthigen, Idyllenmäßigen in den Werken des Johann Both, des Ruysdael, des du Jardin, Potter, Berghem, van der Neer und anderer zu gedenken."

II.

Landſchaftliche Malerei.

Schematiſches.

In ihren Anfängen als Nebenwerk des Geſchichtlichen.

„Sehr einfach, oft ſogar bloß ſymboliſch, wie z. B. in manchen Bildern des Giotto, auch wohl in denen des Orgagna und andern."

Durchaus einen ſteilen Charakter, weil ja ohne Höhen und Tiefen keine Ferne intereſſant dargeſtellt werden kann.

„Das Steile, Schroffe herrſcht ſelbſt in Tizians Werken, da wo er Felſen und Gebirge malt, noch vor; ſo ebenfalls bei Leonardo da Vinci.

Männlicher Charakter der erſten Zeit.

Die erſte Kunſt durchaus ahnungsreich; deßhalb die Landſchaft ernſt und gleichſam drohend.

Forderung des Reichthums.

Daher hohe Standpunkte, weite Ausſichten.

Beiſpiele.

Breughel.

Paul Brill; dieſer ſchon höchſt gebildet, geiſtreich und mannichfaltig. Man ſehe ſeine zwölf Monate in ſechs Blättern und die vielen andern nach ihm geſtochenen Blätter.

Jodocus Momper, Roland Savery.

Einſiedeleien.

„Zu den Einſiedlern oder Einſiedeleien ſind auch wohl Hieronymus Muzians Heilige, in Bildniſſen dargeſtellt, zu rechnen, welche Cornelius Cort in ſechs bekannten ſchönen Blättern in Kupfer ſtach."

Nach und nach ſteigende Anmuth.

Die Carracci.

Domenichino.

„Albani, Guercino, Grimaldi und ihnen an poetiſchem Verdienſt im landſchaftlichen Fach nicht nachſtehend, Peter Franz und Johann Baptiſt Mola; auch wäre Johann Baptiſt Viola hier noch zu nennen.“

Claude Lorrain.

Ausbreitung über eine heitere Welt, Zartheit. Wirkung der atmoſphäriſchen Erſcheinungen aufs Gemüth.

„Johann Both.“

„Hermann Schwanenfeld.“

„Poelemburg.“

Nicolaus Pouſſin.

Caſpar Pouſſin.

Heroiſche Landſchaft.

Genau beſehen eine nutzloſe Erde. Abwechſelndes Terrain ohne irgend einen gebauten Boden.

Ernſte, nicht gerade idylliſche, aber einfache Menſchen.

Anſtändige Wohnungen ohne Bequemlichkeit.

Sicherung der Bewohner und Umwohner durch Thürme und Feſtungswerke.

In dieſem Sinn eine fortgeſetzte Schule, vielleicht die einzige, von der man ſagen kann, daß der reine Begriff, die Anſchauungsweiſe der Meiſter ohne merkliche Abnahme überliefert worden.

„Felix Meyer von Winterthur iſt zwar keiner der hochberühmten Meiſter; allein wir nehmen Anlaß deſſelben hier zu gedenken, weil mehrere ſeiner Landſchaften mit wahrhaft Pouſſineskem Geiſt erfunden ſind; doch iſt die Ausführung meiſtens flüchtig, das Colorit nicht heiter genug. Auch eines wenig bekannten Malers aus derſelben Zeit, oder etwas früher, liegt uns ob zu gedenken: Werdmüller von Zürich; ſeine höchſt ſeltenen Arbeiten halten in Hinſicht auf Reichthum und Anmuth der Gedanken ungefähr die Mitte zwiſchen denen des Peter Franz Mola, Grimaldi und Claude Lorrain, und wenn ſie von Seite des Colorits nicht an die blühende Heiterkeit der letztern reichen, ſo ſind ſie doch darin dem Mola und Grimaldi wenigſtens gleich zu ſchätzen.“

„Meiſter, welche in landſchaftlichen Darſtellungen dem Geſchmack der beiden Pouſſins gefolgt ſind.

Glauber.

Franz Milet.

Franz van Neve.

Sebaſtian Bourdon.

Uebergang aus dem Ideellen zum Wirklichen durch Topographien.

Merians weitumherſchauende Arbeiten.

Beide Arten gehen noch neben einander.

Endlich, beſonders durch Engländer, der Uebergang zu den Veduten.

So wie beim Geſchichtlichen zur Porträtform.

Neuere Engländer, an der großen Liebhaberei zu Claude und Pouſſin noch immer verharrend.

Sich zu den Veduten hinneigend, aber immer noch in der Compoſition an atmoſphäriſchen Effecten ſich ergötzend und übend.

Die Hackert'ſche klare ſtrenge Manier ſteht dagegen; ſeine merkwürdigen, meiſterhaften Bleiſtift- und Federzeichnungen nach der Natur, auf weiß Papier, um ihnen mit Sepia Kraft und Haltung zu geben.

Studien der Engländer auf blau und grau Papier, mit ſchwarzer Kreide und wenig Paſtellfarbe, etwas nebuliſtiſch; im Ganzen aber gut gedacht und ſauber ausgeführt.

„Der Verfaſſer zielt hier auf einige ſchätzbare Zeichnungen engliſcher Landſchaftmaler, welche er während ſeines Aufenthaltes in Rom an ſich brachte und die noch gegenwärtig unter ſeinen Kunſtſchätzen ſich befinden."

III.

Landſchaftliche Malerei.

Ausgeführtes.

1.

Als ſich die Malerei in Weſten, beſonders in Italien von dem öſtlichen byzantiniſchen mumienhaften Herkommen wieder zur Natur wendete, war, bei ihren ernſten großen Anfängen, die Thätigkeit bloß auf menſchliche Geſtalt gerichtet, unter welcher das Göttliche und Gottähnliche vorgeſtellt ward. Eine capellenartige Einfaſſung ward den Bildern allenfalls zu Theil, und zwar ganz der Sache angemeſſen, weil ſie ja in Kirchen und Capellen aufgeſtellt werden ſollten.

Wie man aber bei weiterem Fortrücken der Kunſt ſich in freier Natur umſah, ſollte doch immer auch Bedeutendes und Würdiges den Figuren zur Seite ſtehen; deßhalb denn auch hohe Augpunkte gewählt, auf ſtarren

Felsen vielfach über einander gethürmte Schlösser, tiefe Thäler, Wälder und Wasserfälle dargestellt wurden. Diese Umgebungen nahmen in der Folge immer mehr überhand, drängten die Figuren ins Engere und Kleinere, bis sie zuletzt in dasjenige, was wir Staffage nennen, zusammenschrumpften. Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten, wie vorher die Heiligenbilder, auch durchaus interessant seyn, und man überfüllte sie deßhalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Werth genug erhielt. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemsen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab, durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ocean. Daß dazwischen Jäger und Fischer ihr Handwerk trieben, und tausend andere irdische Wesen sich thätig zeigten, läßt sich denken; es fehlte der Luft nicht an Vögeln, Hirsche und Rehe weideten auf den Waldblößen, und man würde nicht endigen dasjenige herzuzählen, was man dort mit einem einzigen Blick zu überschauen hatte. Damit aber zuletzt noch eine Erinnerung an die erste Bestimmung der Tafel übrig bliebe, bemerkte man in einer Ecke irgend einen heiligen Einsiedler. Hieronymus mit dem Löwen, Magdalene mit dem Haargewand fehlten selten.

2.

Tizian, mit großartigem Kunstgeschmack überhaupt, fing, in sofern er sich zur Landschaft wandte, schon an mit dem Reichthum sparsamer umzugehen; seine Bilder dieser Art haben einen ganz eigenen Charakter. Hölzerne wunderlich über einander gezimmerte Häuser, mittelgebirgige Gegenden, mannichfaltige Hügel, anspülende Seen, niemals ohne bedeutende Figuren, menschliche, thierische. Auch legte er seine schönen Kinder ohne Bedenken ganz nackt unter freien Himmel ins Gras.

3.

Breughels Bilder zeigen die wundersamste Mannichfaltigkeit: gleichfalls hohe Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere; aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist

doch weniger ſteil, beſonders aber durch eine ſeltenere Vegetation merkwürdig. Das Geſtein hat überall den Vorrang, doch iſt die Lage ſeiner Schlöſſer, Städte höchſt mannichfaltig und charakteriſch; durchaus aber iſt der ernſte Charakter des ſechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.

Paul Brill, ein hochbegabtes Naturell. In ſeinen Werken läßt ſich die oben beſchriebene Herkunft noch wohl verſpüren, aber es iſt alles ſchon froher, weitherziger, und die Charaktere der Landſchaft ſchon getrennt: es iſt nicht mehr eine ganze Welt, ſondern bedeutende, aber immer noch weit greifende Einzelnheiten.

Wie trefflich er die Zuſtände der Localitäten, des Bewohnens und Benutzens irdiſcher Oertlichkeiten gekannt, beurtheilt und gebraucht, davon geben ſeine zwölf Monate in ſechs Blättern das ſchönſte Beiſpiel. Beſonders angenehm iſt zu ſehen, wie er immer zwei auf zwei zu paaren gewußt, und wie ihm aus dem Verlauf des einen in den andern ein vollſtändiges Bild darzuſtellen gelungen ſey.

Der Einſiedeleien des Martin de Vos, von Johann und Raphael Sadeler in Kupfer geſtochen, iſt auch zu gedenken. Hier ſtehen die Figuren der frommen Männer und Frauen mit wilden Umgebungen im Gleichgewicht; beide ſind mit großem Ernſt und tüchtiger Kunſt vorgetragen.

4.

Das ſiebzehnte Jahrhundert befreit ſich immer mehr von der zudringlichen ängſtigenden Welt: die Figuren der Carracci erfordern weitern Spielraum. Vorzüglich ſetzt ſich eine große, ſchön bedeutende Welt mit den Figuren ins Gleichgewicht, und überwiegt vielleicht durch höchſt intereſſante Gegenden ſelbſt die Geſtalten.

Domenichino vertieft ſich bei ſeinem bologneſiſchen Aufenthalt in die gebirgigen und einſamen Umgebungen; ſein zartes Gefühl, ſeine meiſterhafte Behandlung und das höchſt zierliche Menſchengeſchlecht, das in ſeinen Räumen wandelt, ſind nicht genug zu ſchätzen.

Von Claude Lorrain, der nun ganz ins Freie, Ferne, Heitere, Ländliche, Feenhaft-Architektoniſche ſich ergeht, iſt nur zu ſagen, daß er ans Letzte einer freien Kunſtäußerung in dieſem Fache gelangt. Jedermann kennt ſeine Werke, jeder Künſtler ſtrebt ihm nach, und jeder fühlt mehr oder weniger, daß er ihm den Vorzug laſſen muß.

5.

Damals entſtand auch die ſogenannte heroiſche Landſchaft, in welcher ein Menſchengeſchlecht zu hauſen ſchien von wenigen Bedürfniſſen und von großen Geſinnungen. Abwechſelung von Feldern, Felſen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und ſteilen Bergen, Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernſt und anſtändig, Thürme und Befeſtigungen, ohne eigentlichen Kriegszuſtand auszudrücken, durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafheerde, auf die älteſte und einfachſte Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.

Ruysdael als Dichter.

1816.

Jakob Ruysdael, geboren zu Harlem 1635, fleißig arbeitend bis 1681, iſt als einer der vortrefflichſten Landſchaftsmaler anerkannt. Seine Werke befriedigen vorerſt alle Forderungen, die der äußere Sinn an Kunſtwerke machen kann. Hand und Pinſel wirken mit größter Freiheit, zu der genaueſten Vollendung. Licht, Schatten, Haltung und Wirkung des Ganzen läßt nichts zu wünſchen übrig. Hiervon überzeugt der Anblick ſogleich jeden Liebhaber und Kenner. Gegenwärtig aber wollen wir ihn als denkenden Künſtler, ja als Dichter betrachten; und auch hier werden wir geſtehen, daß ein hoher Preis ihm gebühre.

Zum gehaltreichen Texte kommen uns hierzu drei Gemälde der königlich ſächſiſchen Sammlung zu Statten, wo verſchiedene Zuſtände der bewohnten Erdoberfläche mit großem Sinn dargeſtellt ſind, jeder einzeln, abgeſchloſſen, concentrirt. Der Künſtler hat bewundernswürdig geiſtreich den Punkt gefaßt, wo die Productionskraft mit dem reinen Verſtande zuſammentrifft, und dem Beſchauer ein Kunſtwerk überliefert, welches, dem Auge an und für ſich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Nachdenken anregt und zuletzt einen Begriff ausſpricht, ohne ſich darin aufzulöſen oder zu verkühlen. Wir haben wohlgerathene Copien dieſer drei Bilder vor uns, und können alſo darüber ausführlich und gewiſſenhaft ſprechen.

I.

Das erſte Bild ſtellt die ſucceſſiv bewohnte Welt zuſammen dar. Auf einem Felſen, der ein begränztes Thal überſchaut, ſteht ein alter Thurm, nebenan wohlerhaltene neuere Baulichkeiten; an dem Fuße des Felſen eine anſehnliche Wohnung behaglicher Gutsbeſitzer. Die uralten

hohen Fichten um dieselbe zeigen uns an, welch ein langer friedlich vererbter Besitz einer Reihe von Abkömmlingen an dieser Stelle gegönnt gewesen. Im Grunde, am Abhange eines Berges, ein weithingestrecktes Dorf, gleichfalls auf Fruchtbarkeit und Wohnlichkeit dieses Thals hindeutend. Ein stark strömendes Wasser stürzt im Vordergrunde über Felsen und abgebrochene schlanke Baumstämme, und so fehlt es denn nicht an dem allbelebenden Elemente, und man denkt sich sogleich, daß es ober- und unterhalb durch Mühlen und Hammerwerke werde benutzt seyn. Die Bewegung, Klarheit, Haltung dieser Massen beleben köstlich das übrige Ruhende. Daher wird auch dieses Gemälde der Wasserfall genannt. Es befriedigt jeden, der auch nicht gerade in den Sinn des Bildes einzudringen Zeit und Veranlassung hat.

II.

Das zweite Bild, unter dem Namen des Klosters berühmt, hat bei einer reichern, mehr anziehenden Composition die ähnliche Absicht, im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen, und dieß ist auf das bewunderungswürdigste erreicht, das Abgestorbene mit dem Lebendigen in die anschaulichste Verbindung gebracht.

Zu seiner linken Hand erblickt der Beschauer ein verfallenes, ja verwüstetes Kloster, an welchem man jedoch hinterwärts wohlerhaltene Gebäude sieht, wahrscheinlich den Aufenthalt eines Amtmanns oder Schössers, welcher die ehemals hierher fließenden Zinsen und Gefälle noch fernerhin einnimmt, ohne daß sie von hier aus, wie sonst, ein allgemeines Leben verbreiten.

Im Angesicht dieser Gebäude steht ein vor alten Zeiten gepflanztes, noch immer fortwachsendes Lindenrund, um anzudeuten, daß die Werke der Natur ein längeres Leben, eine größere Dauer haben, als die Werke der Menschen: denn unter diesen Bäumen haben sich schon vor mehreren Jahren, bei Kirchweihfesten und Jahrmärkten, zahlreiche Pilgrime versammelt, um sich nach frommen Wanderungen zu erquicken.

Daß übrigens hier ein großer Zusammenfluß von Menschen, eine fortdauernde Lebensbewegung gewesen, darauf deutet die an und in dem Wasser übrig gebliebenen Fundamente von Brückenpfeilern, die gegenwärtig malerischem Zwecke dienen, indem sie den Lauf des Flüßchens hemmen und kleine rauschende Cascaden hervorbringen.

Aber daß dieſe Brücke zerſtört iſt, kann den lebendigen Verkehr nicht hindern, der ſich durch alles durch ſeine Straße ſucht. Menſchen und Vieh, Hirten und Wanderer ziehen nunmehr durch das ſeichte Waſſer und geben dem ſanften Zuge deſſelben einen neuen Reiz.

Auch reich an Fiſchen ſind noch bis auf den heutigen Tag dieſe Fluthen, ſo wie zu jener Zeit, als man bei Faſtentafeln nothwendig ihrer bedurfte: denn Fiſcher waten dieſen unſchuldigen Grundbewohnern noch immer entgegen und ſuchen ſich ihrer zu bemächtigen.

Wenn nun die Berge des Hintergrunds mit jungen Büſchen umlaubt ſcheinen, ſo mag man daraus ſchließen, daß ſtarke Wälder hier abgetrieben und dieſe ſanften Höhen dem Stockausſchlag und dem kleinern Geſträuch überlaſſen werden.

Aber dieſſeits des Waſſers hat ſich, zunächſt an einer verwitterten, zerbröckelten Felspartie, eine merkwürdige Baumgruppe angeſiedelt. Schon ſteht veraltet eine herrliche Buche da, entblättert, entäſtet, mit geborſtener Rinde. Damit ſie uns aber durch ihren herrlich dargeſtellten Schaft nicht betrübe, ſondern erfreue, ſo ſind ihr andere noch volllebendige Bäume zugeſellt, die dem kahlen Stamme durch den Reichthum ihrer Aeſte und Zweige zu Hülfe kommen. Dieſen üppigen Wuchs begünſtigt die nahe Feuchtigkeit, welche durch Moos und Rohr und Sumpfkräuter genugſam angedeutet wird.

Indem nun ein ſanftes Licht von dem Kloſter zu den Linden und weiterhin ſich zieht, an dem weißen Stamm der Buche wie im Widerſcheine glänzt, ſodann über den ſanften Fluß und die rauſchenden Fälle, über Heerden und Fiſcher zurückgleitet und das ganze Bild belebt, ſitzt nahe am Waſſer im Vordergrunde, uns den Rücken zukehrend, der zeichnende Künſtler ſelbſt; und dieſe ſo oft mißbrauchte Staffage erblicken wir mit Rührung hier am Platze ſo bedeutend als wirkſam. Er ſitzt hier als Betrachter, als Repräſentant von allen, welche das Bild künftig beſchauen werden, welche ſich mit ihm in die Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart, die ſich ſo lieblich durch einander webt, gern vertiefen mögen.

Glücklich aus der Natur gegriffen iſt dieß Bild, glücklich durch den Gedanken erhöht, und da man es noch überdieß nach allen Erforderniſſen der Kunſt angelegt und ausgeführt findet, ſo wird es uns immer anziehen, es wird ſeinen wohlverdienten Ruf durch alle Zeiten erhalten und auch

in einer Copie, wenn sie einigermaßen gelang, das größere Verdienst des Originals zur Ahnung bringen.

III.

Das dritte Bild dagegen ist allein der Vergangenheit gewidmet, ohne dem gegenwärtigen Leben irgend ein Recht zu gönnen. Man kennt es unter dem Namen des Kirchhofs. Es ist auch einer. Die Grabmale sogar deuten, in ihrem zerstörten Zustande, auf ein mehr als Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst.

In dem Hintergrunde sieht man, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, magere Ruinen eines ehemals ungeheuern in den Himmel strebenden Doms. Eine freistehende spindelförmige Giebelmauer wird nicht mehr lange halten. Die ganze sonst gewiß fruchtbare Klosterumgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, ja mit schon veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt. Auch auf dem Kirchhofe dringt diese Wildniß ein, von dessen ehemaliger frommer Befriedigung keine Spur mehr zu sehen ist. Bedeutende wundersame Gräber aller Art, durch ihre Formen theils an Särge erinnernd, theils durch große aufgerichtete Steinplatten bezeichnet, geben Beweis von der Wichtigkeit des Kirchsprengels, und was für edle und wohlhabende Geschlechter an diesem Orte ruhen mögen. Der Verfall der Gräber selbst ist mit großem Geschmack und schöner Künstlermäßigung ausgeführt; sehr gern verweilt der Blick an ihnen. Aber zuletzt wird der Betrachter überrascht, wenn er weit hinten neue bescheidene Monumente mehr ahnt als erblickt, um welche sich Trauernde beschäftigen — als wenn uns das Vergangene nichts außer der Sterblichkeit zurücklassen könnte.

Der bedeutendste Gedanke dieses Bildes jedoch macht zugleich den größten malerischen Eindruck. Durch das Zusammenstürzen ungeheurer Gebäude mag ein freundlicher, sonst wohlgeleiteter Bach verschüttet, gestemmt und aus seinem Wege gedrängt worden seyn. Dieser sucht sich nun einen Weg ins Wüste bis durch die Gräber. Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranfluthende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum.

Dieſe ſämmtlichen Gemälde, ſo oft copirt, werden vielen Liebhabern vor Augen ſeyn, wer das Glück hat die Originale zu ſehen, durchdringe ſich von der Einſicht, wie weit die Kunſt gehen kann und ſoll.

Wir werden in der Folge noch mehr Beiſpiele aufſuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künſtler, ſich als Dichter erweiſend, eine vollkommene Symbolik erreicht, und durch die Geſundheit ſeines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergötzt, belehrt, erquickt und belebt.

Nachricht von altdeutſchen, in Leipzig entdeckten Kunſtſchätzen.

Es befindet ſich wohl keine Kirche in der Chriſtenheit, deren frühere Gemälde, Statuen oder ſonſtige Denkmale nicht neueren Bedürfniſſen oder verändertem Kunſtgeſchmack einmal weichen müſſen. Glücklich, wenn ſie nicht völlig zerſtört, ſondern, wenn gleich ohne ſorgfältigen Bedacht, jedoch durch günſtiges Geſchick einigermaßen erhalten werden.

Dieſes Letztere iſt der Fall mit einer Anzahl alter Gemälde, welche ſonſt die Zierden der Leipziger Kirchen geweſen, aber herausgenommen und auf die Gewölbe dieſer Gebäude geſtellt worden. Sie befinden ſich freilich in einem traurigen Zuſtande; doch an ihrer Wiederherſtellung iſt nicht durchaus zu verzweifeln. Die Entdeckung dieſer bedeutenden Schätze ſind wir Herrn Quandt ſchuldig, einem jungen Handelsmann, der mit Enthuſiasmus für die Kunſt ſchöne Kenntniſſe derſelben verbindet, auch Geſchmack und Einſichten auf Reiſen geläutert hat. Unter dem Schutz und mit Begünſtigung der hohen Behörden, dem Beiſtande des Herrn Dr. Stieglitz und thätiger Mitwirkung der Herren Hillig und Lehmann, hat derſelbe mehrere koſtbare Bilder vom Untergange gerettet, und man hofft durch Reinigung und Reſtauration ſie wieder genießbar zu machen. Die Nachrichten, welche wir davon erhalten, bringen wir um ſo ſchneller ins Publicum, als, bei bevorſtehender Jubilatemeſſe, gewiß jeder Kunſtfreund und Kenner ſich nach dieſen Tafeln erkundigen und durch Theilnahme das glücklich begonnene Unternehmen befördern wird.

Vorläufig können wir folgendes mittheilen.

Sechs Gemälde auf Goldgrund.

Die Lichter in den Gewändern mit Gold gehöht.

1. Ein Ecce homo, mit der Jahrzahl 1498.

2. Eine Krönung Mariä, viel älter. Zu aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung ist sehr viel zartes Gefühl gesellt.

3. Eine Dreifaltigkeit. Gott Vater, die Leiche des Sohns im Schooße haltend. Unzählige Engel umgeben die erhabene Gruppe. Auf der Erde ruhen drei Verstorbene. Auf der einen Seite kniet Maria, auf der andern der heilige Sebastian, welche betend den Todesschlummer der Schlafenden bewachen.

4. Verfolgung der ersten Christen. Die Köpfe so schön und gefühlvoll, daß sie an Holbein erinnern.

5. Geschichte des Lazarus. Hände und Füße nicht zum besten gezeichnet, die Köpfe hingegen von der größten Schönheit, dem edelsten und rührendsten Ausdruck.

Bilder des ältern Cranach.

1. Die Verklärung. Christus ist eine wahre Vergötterung des Menschen. Die erhabenen Gestalten des Himmels umgeben ihn; auf dem Hügel ruhen die Jünger im wachen Traume. Eine herrliche Aussicht eröffnet sich dem Auge weit über das Meer und über ein reichbebautes Vorgebirge. Das Bild ist Ein Moment, Ein Guß des Gedankens, vielleicht der höchste, gunstreichste Augenblick in Cranachs Leben.

2. Die Samariterin. Christus, voll hoher männlicher Würde, Weisheit und Huld, spricht wohlwollend und ernst zu dem jugendlich sorglosen Weibe, welche, ohne Beschauung, das Leben genußreich auf sich einwirken ließ, und es heiter hinnahm. Von den gehaltvollen Worten ergriffen, kehrt ihr Blick zum erstenmal sich in ihr Inneres.

3. Die Kreuzigung. Auf der einen Seite stehen, in tiefen Schmerz versunken, die Freunde des Heilandes, auf der andern, in unerschütterlich roher Kraft, die Kriegsknechte. Der Hauptmann allein blickt gedankenvoll zu dem Gekreuzigten empor, so wie auch einer von den Priestern. Diese drei Bilder sind von beträchtlicher Größe.

4. Der Sterbende. Ungefähr zwanzig Zoll breit und einige dreißig Zoll hoch. Die größte Figur im Vordergrunde hat ungefähr vier Zoll. Die Composition ist reich und erfordert eine weitläufige Beschreibung; daher nur so viel zur Einleitung. Unten liegt der Sterbende, dem die letzte Oelung ertheilt wird; an dessen Bette kniet die Gattin; die Erben hingegen untersuchen Kisten und Kasten. Ueber dem Sterbenden erhebt sich

dessen Seele, welche sich auf der einen Seite von Teufeln ihre Sünden vorgehalten sieht, auf der andern von Engeln Vergebung vernimmt. Oben zeigt sich in Wolken die Dreieinigkeit mit Engeln und Patriarchen umgeben. Noch höher befindet sich ein Abschnitt, auf dem eine Kirche vorgestellt ist, zu welcher sich Betende nahen. Nicht zu beschreiben ist die Zartheit, womit dieses Bild ausgeführt ist, und vorzüglich haben die größten wie die kleinsten Köpfe eine musterhafte Vollendung und Ausführung; auch findet sich sehr selten hier etwas Verschobenes, das in Cranachs Köpfen oft vorkommt.

Dieses Bild diente zur Zierde des Grabmals eines Herrn Schmidburg, der nach der Inschrift im Jahre 1518 starb. Aus dieser Zeit muß also auch dieses Bild seyn, worauf Cranachs Monogramm steht.

Bilder des jüngern Cranach.

1. Allegorisches Bild. Auf die Erlösung deutend. Es hat dasselbe im Allgemeinen der Anordnung, in den Gruppen und in der einnehmenden Idee große Aehnlichkeit mit dem Altargemälde in Weimar, das wir durch Kupferstich und Beschreibung kennen; es ist jedoch kleiner.

Im Vordergrunde der Heiland am Kreuze, diesem zur Linken der aufgestandene Heiland und der mit der Gottheit versöhnte Mensch. Christus deutet mit seiner rechten Hand nach seiner Leidensgestalt, und der Mann an seiner Seite faltet verehrend die Hände. Beide sind überaus edle, schöne Köpfe, das Nackende besser als gewöhnlich gezeichnet, und das Colorit zart und warm. Die Gruppe der Hirten, die Erhöhung der Schlange, das Lager, Moses und die Propheten sind fast ganz so wie zu Weimar. Unter dem Kreuze ist das Lamm; doch steht ein wunderschönes Kind daneben, mit der Siegesfahne. Zur Rechten des Gekreuzigten sehen wir im Hintergrunde das erste Menschenpaar in Eintracht mit der Natur; das scheue Wild weidet noch vertraulich neben den Menschen.

Weiter vorn wird ein Mann von Tod und Teufel verfolgt. Im Vordergrunde steht der Heiland zum drittenmal. Unter seinen Füßen bricht das Gerippe des Todes zusammen, und ohne Haß, ohne Zorn, ohne Anstrengung stößt Christus dem gekrönten Ungeheuer den krystallenen Speer, auf welchem die Fahne des Sieges weht, in den Rachen. Unzählige Verdammte, worunter wir größtentheils Mönche, Nonnen und Geistliche vom höchsten Rang erblicken, gehen befreit hervor, und preisen

den Herrn und Retter. Dieſer Chriſtus iſt jenem auf dem Bilde in Weimar ſehr ähnlich, nur in entgegengeſetzter Richtung gezeichnet. Den untern Theil der Tafel füllt ein zahlreiches Familiengemälde. Auf dem Stamme des Kreuzes iſt Cranachs Monogramm und die Jahrzahl 1557, woraus zu folgen ſcheint, da Cranach 1553 geſtorben, dieſes Bild, ſo wie das folgende, ſeyen von ſeinem Sohne gemalt.

2. Die Auferſtehung mit der Jahrzahl 1559. Es wäre werth zu unterſuchen, wodurch die Werke des jüngern Cranach ſich von denen ſeines Vaters unterſcheiden. Es ſcheint mir das Bild mit der Jahrzahl 1557 im eigentlichſten Sinne mehr gemalt als die andern. Es iſt darin eine Untermalung unter den Laſuren zu bemerken; dahingegen die ältern Bilder mehr in Oel laſirte Zeichnungen zu nennen ſind. Und ſo wäre es denn nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe letztern Gemälde ſich von Cranach, dem Sohn, jene erſtern hingegen von Cranach, dem Vater, herſchreiben.

Im März 1815.

Collection des portraits historiques de M. le Baron Gérard, premier peintre du roi, gravés à l'eauforte par M. Pierre Adam: précédée d'une notice sur le portrait historique. I. et II. livraison. Paris. Urbain Canel, éditeur, rue Saint-Germain-des-Prés. No. 9. 1826.

Da uns die auf dem Titel verſprochene Notiz über das hiſtoriſche Porträt nicht zugleich mit den Kupfern zugekommen, ſo müſſen wir uns hierüber aus den vorliegenden Blättern einen Begriff zu bilden ſuchen.

Unter einem hiſtoriſchen Porträte kann man verſtehen, daß Perſonen, die zu ihrer Zeit bedeutend ſind, abgebildet werden, und dieſe können wieder in den gewöhnlichen Lagen ihres Zuſtandes oder auch in außerordentlichen Fällen vorgeſtellt ſeyn; und ſo möchten wohl von jeher viele hiſtoriſche Porträte einzeln gemalt worden ſeyn, wenn nur der Künſtler treu an dem Zuſtand geblieben iſt, um einen ſolchen zu überliefern.

Die gegenwärtige Sammlung jedoch, von der uns zwei Hefte vorliegen, denen noch vielleicht ein Dutzend folgen ſollen, ſcheint auf etwas Ganzes und Zuſammenhängendes zu deuten.

Der Künſtler nämlich, Herr Gérard, im Jahre 1770 geboren, anerkannt tüchtigſter Schüler Davids, gefälliger als ſein Meiſter, kam in die bewegteſte Weltepoche, welche jemals eine geſittete Menſchheit aufregte; er bildete ſich zur wilden Zeit, ſein zartes Gemüth aber ließ ihn zurückgehen in das reine Wahre und Anmuthige, wodurch denn doch der Künſtler zuletzt allein ſich das Publicum verpflichtet. In Paris als Künſtler von Rang anerkannt, malte er durch alle Epochen die bedeutenden Einheimiſchen und Fremden, hielt von jeder ſeiner Arbeiten eine Zeichnung zurück, und fand ſich nach und nach im Beſitz eines wahrhaft hiſtoriſchen Bilderſaales. Bei einem ſehr treuen Gedächtniß zeichnete er außerdem auch die Beſuchenden, die ſich nicht malen ließen, und ſo vermag er uns eine wahrhaft

weltgeſchichtliche Galerie des achtzehnten Jahrhunderts und eines Theils des neunzehnten vorzulegen.

Was aber das Intereſſe an dieſer Sammlung eigentlich erregen und erhalten kann, iſt der große Verſtand des geiſtreichen Künſtlers, der einer jeden Perſon ihre Eigenthümlichkeit zu verleihen und faſt durchaus auch ihre Umgebung individuell charakteriſtiſch anpaſſend und mitwirkend zu bilden gewußt hat.

Wir gehen ohne weiteres Vorwort zu den Gemälden ſelbſt, dasjenige, was wir noch im Allgemeinen zu ſagen hätten, bis zum Schluſſe verſparend. Nur eines haben wir zu erinnern. Wer, an die Leiſtungen des Pariſer Steindrucks gewöhnt, hier das Gleiche der Bildniſſe gleichzeitiger Männer oder der Galerie der Herzogin von Berry erwartet, wird ſich nicht befriedigt, vielleicht abgeſtoßen finden. Hier iſt, was man ſonſt ſo ſehr zu ſchätzen wußte und noch von der Hand älterer niederländiſcher Meiſter theuer bezahlt, eine meiſterhaft geiſtreiche Nadel, welche alles leiſtet was ſie will und nur will, was zum Zwecke dient. Wer dieſes erkennt und zugeſteht, wird ſich auch in dieſem Kreiſe gleich einheimiſch finden.

Alexander I.

Kaiſer von Rußland, gemalt 1814.

Das Auftreten oder vielmehr das auf ſich ſelbſt Stehen (pose) dieſer allgemein gekannten, verehrten, majeſtätiſchen Perſon iſt gar trefflich ausgedrückt: das Wohlverhältniß der Glieder, der natürliche Anſtand, das ruhige Daſeyn, ſicher und ſelbſtbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es iſt und war; die glücklich ausgedrückten Localtinten des frei nach der rechten Hand blickenden Antlitzes, der dunkeln Uniform, des klareren Ordensbandes, der ſchwarzen Stiefel wie des Hutes, welches zuſammen dem Bilde viel Anmuth giebt.

Eben dieſen Hut, flammenartig bebuſcht, hält die Hand des rechten niederſinkenden Armes, die Linke greift in den Bügel des rückwärts hängenden Degens, und betrachtet man das Haupt nochmals, ſo iſt es gar ſchön durch militäriſchen Schmuck des Kragens, der Achſel- und Ordenszierden begleitet. Mit entſchiedenem Geſchmack iſt das Ganze behandelt, und wir müſſen uns die Landſchaft oder vielmehr Unlandſchaft gefallen laſſen. Die Figur iſt auf großer Höhe gedacht, die hinterſten Berge gehen

nur ein weniges über den Ferſen hin, und der Vordergrund iſt kümmerlich an Erdboden und Pflanzengewächs.

Doch wüßten wir nichts dagegen zu ſagen, denn dadurch ſteht die Figur ganz auf dem Wolken- und Himmelsgrunde, und es ſcheint, als wenn die Baſtität der Steppe uns an das unermeßliche Reich, das er beherrſcht, erinnern ſollte.

Carl X.

König von Frankreich.

Ein höchſt merkwürdiger Gegenſatz, eine wohlgebaute edelmänniſche Figur, hier im Krönungsornate, zur Erinnerung eines einzigen, freilich höchſt bedeutenden Lebensmomentes.

Der obere Theil dieſer edlen Wohlgeſtalt, zwar mit Hermelin und Spitzen, mit Poſament, Ordenskette und Spange verziert, aber nicht überladen, läßt noch die Figur gut durchſehen, nachher aber umhängt ein koſtbarer Mantel den untern Theil, außer den linken Fuß, und reicht als ſchwere Wolke weit nach beiden Seiten zum Boden hin. Den Federhut in der Linken, den umgekehrten Scepter in der Rechten, ſteht der Fürſt neben Stuhl und Kiſſen, worauf Krone und die Hand des Rechtes ruhen; auf teppichbeſchlagenen Stufen ein Thron mit geflügelten Löwenköpfen, faltenreiche Vorhänge, unter und neben welchen Säulen, Pilaſter, Bogen und Bogengänge uns nach dem Grund eines Prachtgebäudes hinblicken laſſen. Beide beſchriebene Bilder, neben einander gelegt, geben zu wahrhaft großen hiſtoriſchen Betrachtungen Anlaß.

Ludwig Napoleon,

König von Holland, gemalt 1806.

Ungern nehmen wir dieß Bild vor uns und doch wieder gern, weil wir den Mann vor uns ſehen, den wir perſönlich hochzuſchätzen ſo viel Urſache hatten; aber hier bedauern wir ihn. Mit einem wohlgebildeten, treuen, redlichen Geſichte blickt er uns an; aber in ſolcher Verkleidung haben wir ihn nicht gekannt und hätten ihn nicht können mögen. In einer Art von ſogenannter ſpaniſcher Tracht, in Weſte, Schärpe, Mantel und Krauſe, mit Stickerei, Quaſten und Orden geſchmackvoll aufgeputzt, ſitzt er ruhig nachdenkend, ganz in Weiß gekleidet, ein dunkles hellbefiedertes

Barett in der rechten Hand, in der linken auf einem ſtarken Polſter ein kurzes Schwert haltend, dahinter ein Turnierhelm; alles vortrefflich componirt. Mag es nun für die Augen ein ſchönes harmoniſches Bild ſeyn, aber dem Sinne nach kann es uns nichts geben, vielleicht weil wir dieſen herrlichen Mann gerade in dem Augenblick kennen lernten, als er allen dieſen Aeußerlichkeiten entſagte und ſein ſittliches Zartgefühl, ſeine Neigung zu äſthetiſchen Arbeiten ſich im Privatſtande ungehindert weiter zu entwickeln trachtete.

Ueber ſeine kleinen höchſt anmuthigen Gedichte, ſo wie über ſeine Tragödie Lucretia kam ich ſchon oft in Verſuchung einige Bemerkungen niederzuſchreiben, aber die Furcht ein mir ſo freundlich geſchenktes Vertrauen zu verletzen, hielt mich ab, wie noch jetzt.

Friedrich Auguſt,

König von Sachſen, gemalt 1809.

Stellte das vorhergehende Bild eine flüchtig vorübergehende Repräſentation dar, ſo giebt das vorliegende den entſchiedenen Eindruck von Beharrlichkeit und Dauer. Eine edle, charakteriſtiſch ſichere Geſtalt eines bejahrten, aber wohlerhaltenen, wohlgebildeten Herrn zeigt ſich in herkömmlicher Kleidung; er ſteht vor uns, wie er lange vor ſeinem Hofe von den Seinigen und unzähligen Fremden geſehen worden: in Uniform, mehr der Hofſitte, als militäriſchen Beſtimmungen gemäß, in Schuh und Strümpfen, den Federhut unter dem Arm, Bruſt und Schultern mäßig mit Orden und Achſelzierden geſchmückt, ein regelmäßiges uns ernſt und treu anſchauendes Geſicht, das Haar nach älterer Weiſe in Seitenlocken gerollt. Mit Zutrauen würden wir uns einem ſolchen Fürſten ehrerbietig darſtellen, ſeiner klaren Ueberſicht vertrauend, unſere Angelegenheit vortragen und, wenn er unſere Wünſche gerecht und billig fände, einer wohlüberdachten Gewährung völlig ſicher ſeyn.

Der Grund dieſes Bildes iſt einfach würdig gedacht; aus einem anſtändigen Sommerpalaſt ſcheint der Fürſt ſo eben ins Freie zu treten.

Ludwig Philipp,

Herzog von Orleans, gemalt 1817.

Ein würdiges Geſicht, an hohe Vorfahren erinnernd. Der Mann, wie er daſteht, zeigt ſich in ſeinen beſten Jahren, Ebenmaß der Glieder,

ſtark und muskelhaft, breite Bruſt, wohlhäbiger Körper, vollkommen geſchickt als Träger einer der wunderlichen Uniformen zu erſcheinen, die wir längſt an Huſaren, Uhlanen, in der neuern Zeit aber unter mancherlei Abweichungen gewohnt geworden. Auch hier fehlt es nicht an Borten und Litzen, an Poſament und Quaſten, an Riemen und Schnallen, an Gürteln und Haken, an Knöpfen und Dörnern. In der rechten Hand eine herrliche orientaliſche Mütze mit der Reiherfeder, die linke auf dem weitabſtehenden, durch lange Bänder gehaltenen und mit der herabhängenden Taſche verbundenen Säbel. Ebenfalls iſt die Figur ſehr glücklich geſtellt, und componirt vortrefflich; die großen Flächen der weißen Aermel und Beinkleider nehmen ſich gar hübſch gegen den Schmuck des Körpers und der Umhüllung.

Wir wünſchen eine ſolche Figur auf der Parade geſehen zu haben, und indem wir dieſes ſagen, wollen wir gerade den landſchaftlichen Grund nicht tadeln. In einiger Ferne wartet ein Adjutant; auch wird ein geſatteltes Pferd, das ſich nach ſeinem Herrn umſieht, dort gehalten. Die Ausſicht nach der Tiefe hin iſt rauh und wild, auch das wenige vom Vorder-, Mittel- und Hintergrund iſt mit großem Geſchmack hinzugefügt, woran wir das Bedürfniß und die Intention des Malers erkennen; aber freilich die Figur tritt eigentlich nur auf, um ſich ſehen zu laſſen, ſie beobachtet nicht, ſie gebietet nicht; deßwegen wir ſie denn als auf der Parade ſich zeigend nach unſerer Art betrachten mußten.

Herzog von Monte Bello,

Marſchall Lannes, gemalt 1810.

Das Gegentheil des vorigen Bildes erblicken wir hier: ein ſchlanker, wohlgebauter, wohlgebildeter Krieger, nicht mehr geſchmückt als nöthig iſt, um ihn an ſeiner hohen Stelle als Befehlshaber zu bezeichnen. In einiger Gemüths- und Körperbewegung iſt er dargeſtellt; und wer ſollte in ſolcher Lage ohne Gegenwirkung gegen die äußerſte Gefahr ſich unbewegt erhalten dürfen? Aber die große Mäßigung bezeichnet den Helden: er ſteht zwiſchen den Trümmern einer Batterie, die zuſammengeſchoſſen iſt und zuſammengeſchoſſen wird; noch ſauſen die Splitter umher, Laffetten krachen und berſten, Kanonenröhren wälzen ſich am Boden, Kugeln und zerſchmetterte Waffen ſind in Bewegung.

Ernſthaft, aufmerkſam blickt der Mann nach der Gegend, wo das Unheil herkommt; die geballte linke Fauſt, der ſcharf in den Hut eingreifende Daumen der Rechten geben, wie die ganze Silhouette des ganzen Körpers von oben bis unten, den Eindruck von zuſammengehaltener, zuſammenhaltender Kraft, von Anſpannung, Anſtrengung und innerer Sicherheit; es iſt auch hier ein Auf- und Eintreten ohne Gleichen. Welche Schlacht hier gemeint ſey, wiſſen wir nicht; aber es iſt immer dieſelbe Lage, in die er ſich ſo oft verſetzt geſehen, und die ihm denn endlich das Leben koſtete.

Uebrigens finden wir ihn hier im Bilde ſehr viel älter als im Jahr 1806, wo wir ſeiner anmuthigen Perſönlichkeit, ja man dürfte wohl ſagen ſchnell gefaßten Neigung, eine in damaligen Tagen unwahrſcheinliche Rettung verdankten.

Carl Moritz von Talleyrand,

Prinz von Benevent ꝛc., gemalt 1808.

Je weiter wir in Betrachtung dieſer Sammlung vorwärts ſchreiten, deſto wichtiger erſcheint ſie uns. Jedes einzelne Blatt iſt von großer Bedeutung, welche zunimmt, indem wir eines mit dem andern, vor- und rückwärts vergleichen.

In dem vorigen ſahen wir einen der erſten Helden des franzöſiſchen Heeres, heroiſch gefaßt mitten in der größten augenblicklichſten Lebensgefahr; hier ſehen wir den erſten Diplomaten des Jahrhunderts, in der größten Ruhe ſitzend und alle Zufälligkeiten des Augenblicks gelaſſen erwartend.

Umgeben von einem höchſt anſtändigen, aber nicht prunkhaften Zimmer finden wir ihn im ſchicklichen einfachen Hofkleide, den Degen an der Seite, den Federhut nicht weit hinterwärts auf dem Canapé liegend, eben als erwarte der Geſchäftsmann die Meldung des Wagens, um zur Conferenz zu fahren; den linken Arm auf eine Tiſchecke gelehnt, in der Nähe von Papier, Schreibzeug und Feder, die Rechte im Schooß, den rechten Fuß über den linken geſchlagen, erſcheint er vollkommen impaſſibel. Wir erwehrten uns nicht des Andenkens an die Epikuriſchen Gottheiten, welche da wohnen „wo es nicht regnet noch ſchneit, noch irgend ein Sturm weht;“ ſo ruhig ſitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen, die um ihn her ſauſen. Begreifen läßt ſich, daß er ſo ausſieht, aber nicht, wie

er es aushält. Sein Blick ist das Unerforschlichste; er sieht vor sich hin, ob er aber den Beschauer ansieht, ist zweifelhaft. Sein Blick geht nicht in sich hinein, wie der eines Denkenden, auch nicht vorwärts, wie der eines Beschauenden; das Auge ruht in und auf sich, wie die ganze Gestalt, welche, man kann nicht sagen ein Selbstgenügen, aber doch einen Mangel an irgend einem Bezug nach außen andeutet.

Genug, wir mögen hier physiognomisiren und deuten wie wir wollen, so finden wir unsere Einsicht zu kurz, unsere Erfahrung zu arm, unsere Vorstellung zu beschränkt, als daß wir uns von einem solchen Wesen einen hinlänglichen Begriff machen könnten. Wahrscheinlicherweise wird es künftighin dem Historiker auch so gehen, welcher dann sehen mag, in wiefern ihn das gegenwärtige Bild fördert. Zu annähernder Vergleichung gab uns das Porträt dieses wichtigen Mannes auf dem großen Bilde vom Congreß zu Wien, nach Isabey, jedoch einigen Anlaß. Wir bemerken dieß um forschender Liebhaber willen.

Ferdinand von Imécourt,

Ordonnanzofficier des Marschalls Lefebvre, umgekommen vor Danzig 1807, gemalt 1808.

Also, wie das Datum besagt, aus der Erinnerung oder nach einer Skizze gemalt.

Einen merkwürdigen Contrast giebt uns auch dieses Bild. Die militärische Laufbahn des Mannes deutet auf einen brauchbaren Thätigen, sein Tod auf einen Braven; aber in dem Incognito des Civilkleides ist jeder charakteristische Zug verschwunden. Gentlemanartig in Stellung und Kleidung, ist er eben im Begriff die breiten Stufen zu einem einfachen Gartenhaus hinaufzusteigen; den Hut in der herabhängenden Linken, auf den Stock in der rechten Hand gestützt, hält er einen Augenblick inne, als sich umsehend, ob er vielleicht noch wo einen Bekannten in der Nähe gewahr würde. Die Züge des Gesichts sind die eines verständigen gelassenen Mannes; die Gestalt von mittlerer Größe, anständiger Zartheit. In der Societät würden wir ihn für einen Diplomaten angesprochen haben; und es ist wirklich ein glücklicher Gedanke, die vollkommene edle Prosa einer vorübergegangenen Gegenwart hier zwischen so bedeutenden welthistorischen Männern zu finden.

Graf und Gräfin Frieß,

gemalt 1804.

Dieſes Familienbild paßt recht gut zum vorigen; denn jener Mann durfte nur hier hereintreten und er wäre willkommen geweſen.

Der Gemahl hat ſich auf die Ecke eines ausgeſchweiften dreiſeitigen Tiſches geſetzt, und zeigt ſich in einer ſehr natürlichen glücklichen Wendung. Eine Reitgerte in der rechten Hand deutet auf Kommen oder Gehen, und ſo paßt das augenblickliche nachläſſige Hinſitzen auf einer ſolchen Stelle gar wohl. Die Gemahlin, einfach weiß gekleidet, einen bunten Shawl über dem Schooß, ſitzt und ſchaut, den Blick des Gemahls begleitend, gleichſam nach einem Eintretenden. Dießmal ſind wir es, die Anſchauenden, die wir glauben können auf eine ſo freundlich höfliche Weiſe empfangen zu werden. Die linke Hand der Dame ruht auf der Schlafſtätte eines kleinen Kindes, das in halbem Schlummer ſich ganz wohl zu behagen ſcheint. Wand und Pilaſter, die freie Durchſicht in einen Bogengang, ein Schirm hinter dem Bette des Kindes bilden einen mannichfaltigen, anmuthigen, offenen und doch wohnlichen Hintergrund. Das Bild componirt ſehr gut und mag in Lebensgröße, der Andeutung nach colorirt, eine ſehr erfreuliche Wirkung thun.

Katharina,

Königliche Prinzeſſin von Würtemberg, Königin von Weſtphalen, gemalt 1813.

Dieſes Bild ſpricht uns am wenigſten an, wie man in der Conſervationsſprache zu ſagen pflegt. Eine mit Geſchmack, der ans Prächtige hinneigt, gekleidete, wohlgeſtaltete Dame ſitzt auf einem architektoniſch mäßig verzierten Marmorſeſſel, dem es nicht an Teppich und Kiſſen fehlt; die niedergeſenkte Rechte hält ein Büchlein, offen durch den eingreifenden Daumen, eben als hätte man aufgehört zu leſen; der linke Arm, auf ein Polſter geſtützt, zeigt die Hand in einer Wendung, als hätte das nun erhobene Haupt noch erſt eben darauf geruht. Geſicht und Augen ſind nach dem Beſchauer gerichtet, aber in Blick und Miene iſt etwas Unbefriedigtes, Entfremdetes, dem man nicht beikommen kann. Die Ausſicht nach Berg und Thal, See und Waſſerfall, Fels und Gebüſch mag auf die Anlagen von Wilhelmshöhe deuten, aber das Ganze iſt doch zu heroiſch

und wild gedacht, als daß man recht begreifen könnte, wie diese stattliche Dame hier zu diesem feenhaften Ruhesitz gelangt.

Sodann entsteht noch die Frage über ein höchst wunderliches Beiwesen. Warum setzt die Dame ihre netten Füßchen auf Kopf und Schnabel eines Storchs, der von einigen leichten Zweigen umgeben in dem Teppich oder Fußboden skizzenhaft gebildet ist. Dieß alles jedoch beseitigt, mag dieß Bild als trefflich compouirt gelten, und man muß ihm die Anlage zu einem vollkommenen wohl colorirten Gemälde zugestehen.

Elisa,

ehemalige Großherzogin von Toscana,

und ihre Tochter

Napoleon Elisa,

Prinzessin von Piombino, gemalt 1811.

Das reichste Bild von allen, welches zu dem mannichfaltigsten Farbenwechsel Gelegenheit gab. Eine stattliche Dame, orientalischer Physiognomie, blickt euch an mit verständigem Behagen; Diadem, Schleier, Stirnbinde, Locken, Halsband, Halstuch geben dem Obertheil Würde und Fülle, wodurch er hauptsächlich über das Ganze dominirt: denn schon vom Gürtel an dienen die Gewande der übrigen Figur eigentlich nur zur Folie für ein anmuthiges Töchterchen, auf dessen rechter Schulter von hinten her die mütterliche rechte Hand ruht. Das liebliche Kind hält am Bande ein zierliches, nettes, seltsam schlank gestaltetes Hündchen, das unter dem linken Arm der Mutter sich behaglich fühlt. Das breite mit Löwenköpfen und Tatzen architektonisch verzierte weißmarmorene Canapé, dessen wohlgepolsterter, geräumiger Sitz von der Hauptfigur bequem eingenommen wird, verleiht dem Ganzen ein stattliches Ansehen; Fußkissen und herabgesunkene Falten, Blumenkorb und eine lebhafte Vegetation zunächst deuten auf die mannichfaltigste Färbung. Der Hintergrund, wahrscheinlich in mildem Luftton gehalten, zeigt hoher dichter Bäume überdrängtes Wachsthum; wenige Säulen ruinenartig, eine wilde Treppe, die ins Gebüsche führt, erwecken den Begriff einer ältern romantischen Kunstanlage, aber bereits von langherkömmlicher Vegetation überwältigt, und so geben wir gern zu, daß wir uns wirklich auf einem großherzoglich florentinischen Landsitz befinden.

Madame Recamier,

gemalt 1805.

Zum Abſchluß dieſer Darſtellungen ſehen wir nun das Bild einer ſchönen Frau, das uns ſchon ſeit zwanzig Jahren gerühmt wird. In einer von ſtillem Waſſer angeſpülten Säulenhalle, hinten durch Vorhang und blumiges Buſchwerk geſchloſſen, hat ſich die ſchönſte, anmuthigſte Perſon, wie es ſcheint nach dem Bade, in einen gepolſterten Seſſel gelehnt: Bruſt, Arme und Füße ſind frei, der übrige Körper leicht, jedoch anſtändig bekleidet; unter der linken Hand ſenkt ſich ein Shawl herab zu allenfallſigem Ueberwurf. Mehr haben wir freilich von dieſem lieblichen und zierlichen Blatte nicht zu ſagen. Da die Schönheit untheilbar iſt und uns den Eindruck einer vollkommenen Harmonie verleiht, ſo läßt ſie ſich durch eine Folge von Worten nicht darſtellen. Glücklich ſchätzen wir die, welche das Bild, das gegenwärtig in Berlin ſeyn ſoll, beſchauen und ſich daran erfreuen können. Wir begnügen uns an dieſer Skizze, welche die Intention vollkommen überliefert; und was macht denn am Ende den Werth eines Kunſtwerkes aus? Es iſt und bleibt die Intention, die vor dem Bilde vorausgeht und zuletzt, durch die ſorgfältigſte Ausführung, vollkommen ins Leben tritt. Und ſo müſſen wir denn auch dieſes Bild, wie die ſämmtlichen vorhergehenden, wohlgedacht, in ſeiner Art bedeutend, charakteriſtiſch und gehörig anſprechend anerkennen.

Steht es nun freilich nicht in unſerm Vermögen, die äußern Vorzüge einer ſchönen Perſon mit Worten auszudrücken, ſo iſt doch die Sprache eigentlich da, um das Gedächtniß ſittlicher und geſelliger Bezüge zu erhalten; deßwegen wir uns nicht verſagen können, mitzutheilen wie ſich über dieſe merkwürdige Frau, nach zwanzig Jahren, die neueſten Tagesblätter vernehmen laſſen.

„Die letzte und lieblichſte dieſer Geſtalten iſt Madame Recamier. Niemand wird ſich wundern, dieſes Bild den erlauchten weiblichen Zeitgenoſſen beigeſellt zu ſehen. Eine Freundin der Frau von Staël, eines Camille Jordan, des Herrn von Chateaubriand wäre zu ſolchen Ehren berechtigt, wüßte man auch nicht, daß die unendliche Anmuth ihrer Unterhaltung und die Gewalt ihrer Gutmüthigkeit unabläſſig die vorzüglichſten Männer aller Parteien bei ihr verſammelt hat. Man darf ſagen, daß durch Ausüben des Guten, durch Dämpfen des Haſſes, durch Annähern

der Meinungen sie die Unbeständigkeit der Welt gefesselt habe, ohne daß man bemerkt hätte, Glück und Jugend habe sich von ihr entfernen können. Diejenigen, welche glauben möchten, ihr Geist sey die Wirkung eines anhaltenden Umgangs mit den vorzüglichsten Menschen, der Widerschein eines andern Gestirns, der Wohlgeruch einer andern Blume, solche sind ihr niemals näher getreten. Wir wollen zwar nicht untersuchen, ob nicht mit sechzehn Jahren die Sorge für den Putz und sonstige Hauptgeschäfte desselbigen Alters eine Frau vielleicht verhindern können andere Vorzüge als die ihrer Schönheit bemerken zu lassen; aber jetzt wäre es unmöglich so viel Geschmack, Anmuth und Feinheit zu erklären, ohne zu gestehen, daß sie immer Elemente dieser Eigenschaften besessen habe.

„Ohne etwas herausgegeben, vielleicht ohne etwas niedergeschrieben zu haben, übte diese merkwürdige Frau bedeutenden Einfluß über zwei unserer größten Schriftsteller. Ein solcher ungesuchter Einfluß entspringt aus der Fähigkeit das Talent zu lieben, es zu begeistern, sich selbst zu entzünden beim Anblick der Eindrücke, die es hervorbringt. Diejenigen, welche wissen, wie der Gedanke sich vergrößert und befruchtet, indem wir ihn vor einer andern Intelligenz entwickeln, daß die Hälfte der Beredsamkeit in den Augen derer ist, die euch zuhören, daß der zu Ausführung eines Werkes nöthige Muth aus dem Antheil geschöpft werden muß, den das Unternehmen in andern erweckt, solche Personen werden niemals erstaunen über Corinna's und des Verfassers der Märtyrer leidenschaftliche Freundschaft für die Person, welche sie außerhalb Frankreich begleitete oder ihnen in der Ungunst treu blieb. Es giebt edle Wesen, die mit allen hohen Gedanken sympathisiren, mit allen reizenden Schöpfungen der Einbildungskraft. Ihr möchtet edle Werke hervorbringen, um sie ihnen zu vertrauen, das Gute und Rechte thun, um es ihnen zu erzählen. Dieß ist das Geheimniß des Einflusses der Madame Recamier. Vor ihr hatte man niemals so viel Uneigennutz, Bescheidenheit und Berühmtheit vereinigt. Und wie sollte man sich nicht freuen, ein durch die Kunst so wohl überliefertes Bild einer Frau zu besitzen, welche niemals auf mächtige Freundschaften sich lehnte, als um das unbekannte Verdienst belohnt zu sehen, die nur dem Unglück schmeichelte, und nur dem Genie den Hof machte."

Ueberliefert nun werden uns dieſe Bilder durch eine höchſt geiſtreiche Radirnadel. Man kann ſich denken, daß Herr Gerard zu einem Werke, das eigentlich ſeinen Ruf als denkender Künſtler begründen ſoll, einen trefflichen Arbeiter werde gewählt haben. Es iſt von großem Werthe, wenn der Autor ſeines Ueberſetzers gewiß iſt, und ganz ohne Frage hat man Herrn Adam allen Beifall zu gewähren. Es iſt ein ſolches Sentiment in ſeiner Nadel und der Abwechſelung derſelben, daß der Charakter des zu behandelnden Gegenſtandes nirgends vermißt wird, es ſey nun in den zarteſten Punkten und Strichlein, mit welchen er die Geſichter behandelt, durch die gelinden, womit er die Localtinten andeutet, bis zu den ſtarken und ſtärkeren, womit er Schatten und mehr oder minder dunkle Localfarben auszudrücken weiß; wie er denn auch auf eine gleichſam zauberiſche Weiſe die verſchiedenen Stoffe durch glückliche Behandlung andeutet, und ſo einen jeden, der Auge und Sinn für ſolche Hieroglyphen gebildet hat, vollkommen befriedigen muß.

Wir ſtimmen daher völlig in die Ueberzeugung ein, daß es wohlgethan war dieſe geiſtreich ſkizzenhafte, obſchon genugſam ausführliche Radirungsart dem Steindruck vorzuziehen; nur wünſchen wir, daß man beim Abdruck die Platten ſorgfältig behandeln möge, damit ſämmtliche Kunſtliebhaber auf eine wünſchenswerthe Weiſe befriedigt werden können.

Galerie zu Shakſpeare's dramatiſchen Werken

von

Moritz Retzſch.

Leipzig bei Gerhard Fleiſcher 1828.

Wir verwendeten auf dieſes Werk gern mehrere Seiten, wenn ſie uns gegönnt wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk ſelbſt den Meiſter am beſten lobt, ſo wollen wir nur den Wunſch äußern, daß die Vorſteher aller Leſegeſellſchaften, ſie mögen ſeyn von welcher Art ſie wollen, dieſes Werk anſchaffen, wodurch ſie ihre Mitglieder gewiß ſämmtlich verbinden werden, indem dieſe, nebſt einem einſichtigen Vorworte, die Hauptſtellen im Original und in zwei anderen Sprachen mitgetheilt erhalten. Die Hauptſtellen ſagen wir, weil der Künſtler den Geiſt gehabt hat, die ganze Folge eines Stücks in allen bedeutenden Einzelnheiten uns nach und nach anzuführen, und ſo raſchen Ganges das Ganze an uns vorbeizuleiten.

Hier aber müſſen wir ſchließen, um nicht hingeriſſen zu werden umſtändlich aufzuführen, wie charakteriſtiſch und anmuthig, mit Geſchmack und Glück, ſinn- und kunſtgemäß der Künſtler verfahren, um ein Stück wie Hamlet, das denn doch, man mag ſagen was man will, als ein düſteres Problem auf der Seele laſtet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Geſtalten und bequemen Umſtänden anmuthig vorzuführen.

Glasmalerei.

Zu Köln am Rheine befand ſich eine ſehr anſehnliche Sammlung gemalter Fenſter und einzelner Scheiben, welche am 3. Juni des vergangenen Jahres verauctionirt werden ſollte. Ihr weiteres Schickſal, und ob ſie partieweiſe beiſammen geblieben oder ſich gänzlich zerſtreute, iſt uns unbekannt. Hier ſoll auch vornehmlich von dem auf 36 Seiten in Quarto gedruckten Katalog die Rede ſeyn, welcher in ſeiner Art für muſterhaft gelten kann. Der Verfaſſer ſondert die Fenſter und einzelnen Scheiben der Sammlung in fünf verſchiedene Abtheilungen, und nimmt für jede Abtheilung eine beſondere Epoche der Glasmalerei an, von deren Unterſchied und Eigenthümlichkeiten er mit Sachkenntniß und Kunſtverſtand kurze Erläuterungen giebt. Die ganze Sammlung beſtand aus 247 Nummern, und das Verzeichniß giebt genaue Nachricht von dem was jede darſtellt, wie ſie ausgeführt ſey, über die Zeiten denen ſie angehören, über die Beſchädigungen, die Geſtalt und Größe einer jeden. Für die Geſchichte der Glasmalerei wird dieſes Verzeichniß einen bleibenden Werth behalten.

Mit den ſo fleißig als ſchön nachgebildeten bunten Glasfenſtern hat Herr Müller den Kunſtfreunden ein angenehmes Geſchenk gemacht, und kann ihres Dankes gewiß ſeyn: es iſt ein löbliches Trachten, dergleichen vergängliche, mannichfaltigen Zufällen ausgeſetzte Denkmale durch vervielfältigte Nachbildung geſichert, der Zukunft aufzubewahren. Sie ſind in doppelter Beziehung ſchätzbar, einmal in geſchichtlicher, da ſie Bildniſſe andenkenswürdiger Perſonen, auch Wappenſchilde vormals blühender Familien enthalten; ſodann hat nicht ſelten auch die Kunſt ſich an dergleichen gemalten Fenſtern auf eine ſehr ehrenwerthe Weiſe gezeigt, und mitunter ſogar Vortreffliches geleiſtet.

Charon,

neugriechiſches Gedicht; bildenden Künſtlern als Preisaufgabe vorgelegt.

1825.

Die Bergeshöhn warum ſo ſchwarz?
Woher die Wolkenwoge?
Iſt es der Sturm, der droben kämpft,
Der Regen, Gipfel peitſchend?
Nicht iſt's der Sturm, der droben kämpft,
Nicht Regen, Gipfel peitſchend:
Nein Charon iſt's, er ſaust einher,
Entführet die Verblichnen;
Die Jungen treibt er vor ſich hin,
Schleppt hinter ſich die Alten;
Die Jüngſten aber, Säuglinge,
In Reih' gehängt am Sattel.
Da riefen ihm die Greiſe zu,
Die Jünglinge ſie knieten:
„O Charon, halt! halt! am Geheg',
Halt an beim kühlen Brunnen!
Die Alten da erquicken ſich,
Die Jugend ſchleudert Steine,
Die Knaben zart zerſtreuen ſich,
Und pflücken bunte Blümchen."
Nicht am Gehege halt' ich ſtill,
Ich halte nicht am Brunnen:

Zu ſchöpfen kommen Weiber an,
Erkennen ihre Kinder,
Die Männer auch erkennen ſie;
Das Trennen wird unmöglich.

So oft ich dieſes Gedicht vorlas, ereignete ſich, was vorauszuſehen war: es that eine außerordentliche Wirkung; alle Seelen-, Geiſt- und Gemüthskräfte waren aufgeregt, beſonders aber die Einbildungskraft: denn niemand war der es nicht gemalt zu ſehen verlangt hätte, und ich ertappte mich ſelbſt über dieſem Wunſche.

Wenn es nun ſeltſam ſcheinen wollte, das Allerflüchtigſte, in höchſter Wildheit vorüber Eilende vor den Augen feſthalten zu wollen, ſo erinnerte man ſich, daß von jeher die bildende Kunſt auch eins ihrer ſchönſten Vorrechte, im gegenwärtigen Momente den vergangenen und den künftigen und alſo ganz eigentlich die Bewegung auszudrücken, niemals aufgegeben habe. Auch im genannten Falle behauptete man, ſey ein hoher Preis zu erringen, weil nicht leicht eine reichere, mannichfaltigere Darſtellung zu denken ſey: die Jünglinge die ſich niederwerfen; das Pferd, das einen Augenblick ſtutzt und ſich bäumt, um über ſie, wie der Sieger über Beſiegte, hinauszuſetzen; die Alten, die gerade dieſe Pauſe benutzen, um heranzukommen; der Unerbittliche, tartar- und baſchkirenähnliche, der ſie ſchilt und das Pferd anzutreiben ſcheint. Die Kinder am Sattel wollte man zierlich und natürlich angeſchnallt wiſſen.

Man dachte ſich die Bewegung von der Rechten zur Linken, und in dem Raume rechts, den die Vorüberſtürmenden ſo eben offen laſſen, wollte man das Geheg, den Brunnen, waſſerholende Frauen, welche den vorbeieilenden Sturm, der in ihren Haaren ſaust, ſchreckhaft gewahren, in einer ſymboliſchen Behandlung angedeutet ſehen.

Wichtig aber ſchien, daß beinahe ſämmtliche Freunde dieſe Vorſtellung gern basreliefartig ausgeführt, und daher auch, gezeichnet oder gemalt, Farb' in Farbe vor Augen gebracht wünſchten; welches bei näherer Erwägung auch für das Schicklichſte gehalten ward, indem ja hier von Form und Charakter, keineswegs aber von Farbe die Rede ſeyn konnte, deren die Abgeſchiedenen ermangeln. Nur die Landſchaftsmaler verwahrten ihre Rechte und glaubten ſich auch hieran verſuchen zu dürfen.

Wir sind nicht mehr im Falle wie vor zwanzig Jahren, wo eine Zeit lang herkömmlich war zu Ausarbeitung gewisser Aufgaben förmlich und bestimmt einzuladen; aber ganz unterlassen können wir nicht, aufmerksam zu machen auf einen Gegenstand, wo die höhern Kunstforderungen zu leisten seyn möchten.

Vorstehendes, im 2. Stück des 4. Bandes von Kunst und Alterthum abgedruckt, hatte sich der guten Wirkung zu erfreuen, daß das Stuttgarter Kunstblatt vom 19. Januar 1824 sowohl Gedicht als Nachschrift aufnahm mit beigefügter Erklärung des Herrn von Cotta, der sich geneigt erwies, ihm zugesendete Zeichnungen dieses Gegenstandes nach Weimar zu befördern, auch die welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honoriren, und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.

Einige Zeit darauf erhielten die Weimarischen Kunstfreunde unmittelbar von einem längstgeprüften Genossen eine colorirte Oelskizze, jene fabelhafte Erscheinung vorstellend, jedoch mit ausdrücklicher Aeußerung, daß keine Concurrenz beabsichtigt sey, und man erklärte sich deßhalb gegen den werthen Mann vertraulich folgendermaßen: „Das beweglichste Lied führen Sie uns im belebtesten Bilde vor die Augen; man wird überrascht, so oft man die Tafel aufs neue ansieht, eben wie das erstemal. Die bald entdeckte Ordnung in der Unruhe fordert sodann unsere Aufmerksamkeit; man entziffert sich gern den Totaleindruck aus einer so wohlüberdachten Mannichfaltigkeit, und kehrt öfter mit Antheil zu der seltsamen Erscheinung zurück, die uns immer wieder aufregt und befriedigt.“ Eine solche allgemeine Schilderung des Effects möge denn auch hier genügen.

Denn nun werden von Stuttgart sechs Zeichnungen verschiedener Künstler eingesendet, welche mir vergleichend gegen einander zu stellen aufgefordert sind, und indem wir in aufsteigender Reihe von ihren Verdiensten Bericht geben, legen wir zugleich dem kunstliebenden Publicum die Gründe vor, die unser schließliches Urtheil bestimmen.

Nr. I.

Zeichnung auf gelbem Papier, Federumriß mit Sepia angetuscht und weiß aufgehöht, hoch 13 Zoll, breit 22½ Zoll.

Redliches Bestreben äußert sich in dieser Zeichnung überall, der Ausdruck in den Köpfen ist gemüthvoll und abwechselnd; einiges, z. B. die Gruppe,

beſtehend aus drei jugendlich männlichen Figuren und einem Kinde, welche das Pferd eben niederzuwerfen und über ſie wegzuſetzen ſcheint, iſt glücklich geordnet; eben ſo die in den Mähnen des Pferdes hängenden Kinder u. a. m. Wir bedauern, daß die ganze Darſtellung nicht völlig im Geiſte des Gedichtes und mit der dem Künſtler zuſtehenden, ja nothwendigen poetiſchen Freiheit aufgefaßt iſt. Es iſt nicht der neugriechiſche Charon oder der Begriff vom Schickſal, nicht der Gewaltige, Strenge, unerbittlich alles Niederwerfende — nach des Gedichtes Worten: Einherſauſende — der die Jugend vor ſich hertreibt, hinter ſich nach die Alten ſchleppt: hier erſcheint der Reitende vielmehr ſelbſt der Angegriffene, er droht mit geballter Fauſt, vertheidigt ſich gegen die, ſo ihn aufhalten wollen, mit einem hoch über dem Haupte geſchwungenen Ruder.

Zu dieſer Gebärde, zu dieſem Attribut iſt der Künſtler wahrſcheinlich durch Erinnerung an den griechiſchen Fährmann verleitet worden, den man aber nicht mit dem gegenwärtigen wilden, ſpäterer Einbildungskraft angehörigen Reiter vermiſchen muß, welcher ganz an und für ſich und ohne Bezug auf jenen zu denken und darzuſtellen iſt.

Von allen übrigen Zeichnungen jedoch unterſcheidet ſich gegenwärtige durch den Umſtand, daß nichts auf Erſcheinung hindeutet, nichts Geiſterhaftes oder Geſpenſtermäßiges darin vorkommt: alles geſchieht an der Erde, ſo zu ſagen auf freier Straße. Das Pferd regt ſogar Staub auf, und die Weiber welche zur Seite am Brunnen Waſſer ſchöpfen, nehmen an der Handlung unmittelbaren Antheil. Dagegen haben die andern fünf concurrirenden Künſtler den Charon und die Figuren um ihn auf Wolken, gleichſam als Erſcheinung vorüberziehend ſich gedacht, und auch wir ſind aus erheblichen Gründen geneigt ſolches für angemeſſener zu halten.

Nr. II.

Große Zeichnung auf grauem Papier, mit der Feder ſchraffirt. Breit 44 Zoll, hoch 31 Zoll.

In den Figuren, welche vor dem Reiter her, zum Theil ſchwebend, entfliehen, und in denen, welche bittend und klagend ihm folgen, vermißt man wiſſenſchaftliche Zeichnung der nackten Glieder. Störend ſind ferner einige nicht recht paſſend bewegte, gleichſam den Figuren nicht angehörige Hände. Charon ſitzt ſchwach und gebückt auf ſeinem Pferde, ſieht ſich mitleidig um, die linke Hand iſt müßig, und die rechte hält, ebenfalls ohne

alle Bedeutung, den Zügel hoch empor; hingegen ist der Kopf des Pferdes gut gezeichnet und von lebendigem Ausdruck. So finden sich auch einige weibliche Köpfe mit angenehmen Zügen und zierlichem Haarputz; ebenfalls sind mehrere in gutem Geschmack angelegte Gewänder zu loben.

Luft und Licht, Wolken, deßgleichen der landschaftliche Grund, welchen man unter dem Wolkenzuge, worauf die Darstellung erscheint, wahrnimmt, lassen vermuthen, der Zeichner dieses Stücks besitze mehr Uebung im landschaftlichen Fache als in dem der Figuren: denn die Waldgegend, wo zwischen Hügeln sich ein Pfad hinzieht, im Vordergrunde die Weinlaube, in deren Schatten zwei Figuren ruhen, weidende Schafe u. s. w. sind nicht allein lieblich gedacht, sondern auch mit sicherer Hand ausgeführt. Befremdend ist es, daß die Berggipfel, welche über dem Gewölk zum Vorschein kommen, nicht passen, oder besser gesagt, in keinem Zusammenhange stehen mit dem landschaftlichen Grunde unter der Erscheinung — ein Versehen, welches noch zwei andere von den wetteifernden Künstlern ebenfalls begangen haben.

Nr. III.

Zeichnung, eben so wie die vorhergehende mit der Feder schraffirt, jedoch auf weißem Papier. 32 Zoll breit, 22½ Zoll hoch.

Uebertrifft dieses Werk hinsichtlich auf das Wissenschaftliche in den Umrissen das vorige nur wenig, so muß man doch dem Künstler bei weitem größere Gewandtheit zugestehen: ihm gelingt der Ausdruck, die Figuren sind glücklich zu Gruppen geordnet, haben alle wohl durchgeführten Charakter, passende Stellungen und sind lebhaft bewegt; von dieser Seite ist ganz besonders ein dem Charon eiligst an Krücken nachhinkender Alter zu loben. Charon möchte am meisten der Nachsicht bedürfen, theils weil er verhältnißmäßig zu den übrigen Figuren etwas gigantischer hätte gehalten werden sollen, theils weil in seiner Gebärde, der Dichtung ganz entgegen, sich Besorgniß, ja Furcht ausspricht, er möchte die Jünglinge vor ihm überreiten, die Alten hinter ihm möchten nicht nachkommen können. Unter der Wolkenschicht, auf welcher Charon erscheint, sind die Mädchen am Brunnen gar anmuthig gedacht, drei andere weibliche Figuren, von denen eine jung, mit lebhafter Bewegung die Erscheinung wahrnimmt, eine Alte sitzend ein Kind hält, dem die dritte einen Apfel darreicht, bilden eine hübsche Gruppe. So verdient auch ein Mann, der vom Feigenbaume

Früchte pflückt, wegen der maleriſchen Stellung und Bekleidung nicht überſehen zu werden.

Die hohen, von Wolken umſchwebten Berggipfel, welche oben im Bilde über dem Charon ſichtbar ſind, haben auch in dieſer Zeichnung nicht den erforderlichen Zuſammenhang mit dem landſchaftlichen Grunde unten im Bilde.

Nr. IV.

Das jetzt folgende Stück iſt das kleinſte von allen, die eingeſendet worden; nur etwa 1 Fuß hoch und 16 Zoll breit, ſauber mit der Feder umriſſen, kräftig getuſcht und weiß aufgehöht.

Lobenswürdige Sorgfalt und die Hand eines geübten Künſtlers ſind in allen Theilen zu erkennen. Charon ſtürmt auf ungebändigtem zaumloſem Pferde wildrennend vorüber; vom Sattel herab hängen, vor und hinter ihm, kleine Kinder; eine Gruppe alter Männer, Patriarchen gleichend, zieht er mit Gewalt nach ſich an einer ſie umſchlingenden Binde; eine andere Gruppe, meiſt zarte Jünglingsgeſtalten, kommen ihm entgegen, ſchwebend, gehend und auf die Kniee niederſinkend; ſie bewundern ehrfurchtsvoll, flehen, beten an. Ein Wolkenſtreif dient als Baſis, unter welchem hin ſich die Landſchaft aufthut; großartige Gebirgsgegend; den Weg herauf kommen drei gar niedliche weibliche Figuren, Krüge in den Händen, am überwölbten Borne Waſſer zu ſchöpfen. Eine derſelben richtet den Blick aufwärts nach dem, was über dem Gewölbe vorgeht.

In dieſer Zeichnung ſind die Figuren viel beſſer als in den vorigen verſtanden: die Glieder haben Wohlgeſtalt, die Köpfe gemüthlichen ſanften Ausdruck; der Faltenſchlag iſt ſehr zierlich, die Anordnung des Ganzen ſowohl als der einzelnen Gruppen gut, wenn auch vielleicht zu ſymmetriſch; Charon vornehmlich dürfte, wenn ein Werk von ſo vielen Verdienſten nach aller Strenge ſollte beurtheilt werden, von zu weichlichem Ausdruck, die Motive überhaupt zu ſentimental erſcheinen. Gegen die Gruppe der Jünglinge möchte man alsdann auch einwenden, daß ſie durch Geſtalten, Stellung und Faltenwurf etwas zu auffallend an Raphaels Disputa erinnern.

Nr. V.

Der wackere Künſtler, der dieſe ſehr fleißig braun ausgetuſchte, nur hie und da ein wenig mit Weiß aufgehöhte Zeichnung, 23 Zoll breit und

beinahe 18 Zoll hoch, verfertigt hat, entwickelte darin ein großes ehrenwerthes Talent: die Umrisse sind wohl verstanden, die Figuren kühn bewegt, zum Theil von ausgearbeiteten kräftigen Formen, die Köpfe geistreich; auch fehlt es nicht an schönem Faltenschlag; selbst die im ganzen beachtete Haltung ist zu loben.

Wie aus dunkeln, sich gegen die Erde senkenden Wetterwolken hervor sprengt Charon: die vordersten Figuren auf diesen Wolken, Jünglinge, stürzen nieder, vom Pferde übersprungen; mehrere fliehen, mehrere werden vom grimmigen Reiter mit geschwungener Geißel bedroht; nach sich schleppt er einen Mann, der, um den Hals gebunden, schon halb erwürgt, rücklings niederstürzt und jammernd die Hände über dem Kopfe ringt; Alte, würdige Greise flehen kniefällig; aus dem düstern Gewölk fahren Blitze, Regengüsse stürzen nieder, Sonnenstrahlen brechen durch, und unter dem Wolkensaume sieht man in landschaftlichem Grund am Felsborn liebliche Frauengestalten verschieden beschäftigt; mehrere derselben sehen bestürzt nach der Erscheinung; eine, welche raschen Schrittes nach dem Brunnen hinschreitet, ist hinsichtlich auf schöne Bewegung und Falten vorzüglich lobenswerth.

In der Anordnung des Ganzen nimmt man großartige Intention wahr; nur wenige einzelne Glieder stoßen nicht völlig kunstgerecht auf einander, so daß theils scharfe Winkel entstehen, und man auf den ersten Blick ungewiß bleibt, welcher Figur ein Arm oder ein Bein eigentlich angehört.

Die große Ausführung jedoch, wodurch der Künstler sein Blatt hervorgehoben, setzt ihn in den Stand die Köpfe höchst belebt und geistreich darzustellen; wie denn auch Hände und Füße sehr gut gezeichnet, zierlich und mit größter Sorgfalt vollendet sind. Als schön drapirte Figur nimmt sich vornehmlich unter der Gruppe der flehenden Alten der, welcher ganz zu vorderst kniet, vortheilhaft aus.

In Erwägung der so eben erzählten vielen Verdienste könnte die Frage entstehen, ob dieses Blatt nicht geeignet sey sich mit dem nächstfolgenden auf Eine Linie zu stellen.

Nr. VI.

Dieser Nummer jedoch gebührt nach unserer Ueberzeugung der Preis. Die Zeichnung 3 Fuß breit, 25 Zoll hoch, ist auf gelblichem Papier,

Federumriß, braun angetuſcht, und die Lichter mit dem Pinſel aufgetragen. Herr Leybold, der Erfinder, hat den Gegenſtand am glücklichſten erfaßt, und künſtleriſch, mit beſter Einheit des Ganzen, in würdigen und großartigen Formen darzuſtellen gewußt. Die Behandlung iſt leicht und meiſterhaft, ohne daß der Ausführung dadurch etwas entzogen wäre; Formen und Gewänder deuten an, daß der Künſtler ſich den Michel Angelo zum Muſter genommen.

Charon, ein gewaltiger, rüſtiger Alter, ſitzt, an Bruſt und Körper nackt, auf ungezäumtem Roſſe, welches im ſchnellſten reißendſten Laufe keichend dahin eilt; Haar und Bart des Reiters rückwärts getrieben; der flatternde Mantel von ſehr gutem Faltenſchlage verbirgt und zeigt zum Theil drei kleine Kinder, deren eins an der rechten Seite des Alten ruht, zwei aber von ihm mit der Linken gehalten werden; mit der Rechten ergreift er einen bejahrten Mann bei der linken Hand, welcher, ungern folgend, ſich zu retten, nach dem dürren Aſte eines Baumſturzes in der wirklichen Landſchaft greift, den er doch bald hinter ſich laſſen wird. Andere Alte ſchweben, bittend und flehend, dumpf gleichgültig und kümmerlich müde dem vorübereilenden Charon nach.

Auf der entgegengeſetzten Seite ſcheuen und fliehen das daherſtürmende Pferd mehrere jugendliche Geſtalten verſchiedenen Alters und Geſchlechts. Das eiligſte jüngſte Paar, Knabe und Mädchen, ſo jung und ſchon geſellig umſchlungen, läuft, halb ſpielend, halb furchtſam, voraus; ein wackerer, gefühlvoller Jüngling zeigt, wie um Schonung das Ungethüm anflehend, auf einen jüngern Freund, der ihm ohnmächtig in die Arme fällt; eine weibliche derbe Geſtalt wirft ſich dem Pferde entgegen, und ſcheint es beiſeite drängen zu wollen. Auf dem vorderſten Wolkenſaume, mit allen den andern im Vorübereilen, bückt ſich ein knabenhaftes Mädchen, um von den unten im Vordergrunde reichlich ſproſſenden Lilien eine zu pflücken. Weiter zur Rechten ein junger Mann, halb gelehnt, halb knieend, deutet mit Gebärde der Ueberredung herunter auf den erquicklich ſtrömenden Brunnen im Winkel des Bildes.

Hier aber glauben wir eine noch zartere Andeutung zu finden. Aus der Tiefe des landſchaftlichen Grundes ſteigen drei junge Frauen mit Krügen, am Brunnen Waſſer zu ſchöpfen. Die größte, vorderſte, mit niedergeſchlagenen Augen und kummervoller Miene, halten wir für die Wittwe des eben genannten jungen Mannes, der alſo, nach unſerer

Auslegung, nicht bloß auf die dritte Quelle, sondern auch auf die herankommende Geliebte hindeutet; die zweite ist eine bloß mägdehafte, gleichgültige Gestalt; die dritte richtet erstaunt den Blick nach oben, als wenn sie in dem über ihrem Haupte sausenden Sturm etwas Bängliches ahnte.

Alles dieß zusammen betrachtet, müssen wir also Herrn Leybold das meiste Kunstverdienst zugestehen. Die Aufgabe ist von ihm am besten gefaßt, die Darstellung am vollständigsten gedacht worden; er hat sich der mannigfaltigsten Motive bedient, und keins derselben wiederholt. Angemessen sind die Gliederformen, die Gewänder durchgängig im edlen Styl, Anordnung und Ausdruck löblich.

Licht und Schatten beobachtete der Künstler verständig: er trachtete nicht nach frappantem Effect, und doch hat seine Zeichnung eine dem Auge wohlgefällige Wirkung; alle Theile sondern sich richtig, ohne Unruhe, ohne Verwirrung auseinander, und erscheinen deutlich.

Auch ist zu erwähnen, daß eine bedeutende Größe des Bildes und der darin dicht eingeschlossenen Gestalten eine charakteristisch vortheilhafte Wirkung hervorbringt.

Der landschaftliche Grund läßt sich in Betreff der Anlage ebenfalls loben, und stimmt vermöge seiner Einfalt und Großartigkeit mit dem Ernst der Darstellung überein, aber doch begegnet uns auch hier der Umstand, welcher uns oben schon bei Nr. II. und III. wiederholt Bedenken abnöthigte, nämlich daß zwischen den Berggipfeln über der Erscheinung, und der Durchsicht mit Ferne unter derselben, kein rechter Zusammenhang stattfindet.

Bei diesem Punkte jedoch haben wir der Einrede eines unserer Freunde zu gedenken, welcher sich der Künstler annahm und zu ihrer Rechtfertigung behauptete, da die obere und untere Landschaft durch einen Wolken- und Geisterzug getrennt sey, so dürfe der Künstler wohl, eben als wäre hier eine Fata Morgana im Spiel, die Berggipfel verrücken, und sie an einem andern Orte, als ihnen die Natur angewiesen, hervortreten lassen.

An diese hohen, ernsten Bemühungen schließt sich, wie ein leichtes heiteres Nachspiel, ein kleines, in schwarzem Papier artig ausgeschnittenes Bildchen, von einer mit Geschmack und Kunstfertigkeit begabten Dame. Sie hat den Gegenstand, wie wir beifällig erkennen, als Erscheinung über Wolken dahinziehend gedacht. Charon sitzt auch hier auf einem zügellos

rennenden Pferde, die Jungen vor ſich hertreibend, die Alten nach ſich ziehend. Auf dem Pferde vor und hinter ihm kauern einige Kinder; ein etwas größeres ſchwebt ſogar unter dem Pferde.

Ferner iſt ſehr glücklich erfunden, daß ein Regenbogen den Wolkenzug zuſammt der Erſcheinung, gleichſam als Brückenbogen, über den der Weg führt, zu tragen dient, indeſſen im Raum darunter ein Röhrbrunnen, an dem die Frauen Waſſer holen, hervorſtrömt. Bei ihnen ſitzt ein Jäger, welcher nach dem Vorgang aufdeutet; das nämliche geſchieht von einem Knaben, indeß ein anderer einem ſitzenden alten Mann den Krug zum Trunke reicht.

Die Figuren dieſes Kunſtwerks ſind alle lebhaft bewegt, großentheils von anmuthiger Gebärde und Wendung, durchgängig wohl gezeichnet. Ferner gebührt der Anordnung des Ganzen alles Lob: denn der Raum iſt ſehr wohl ausgefüllt, keine Stelle überladen, und keine leer. Es verſteht ſich, daß ein Werk dieſer Art engverſchränkte Gruppen nicht erlaubt, ſondern alle Figuren der Deutlichkeit wegen bis auf wenige Berührung von einander abgeſondert zu halten ſind.

Indem wir nun dieſe Betrachtungen den Kunſtfreunden zu geneigter Prüfung übergeben, enthalten wir uns nicht auszuſprechen, wie viel Vergnügen uns die Behandlung einer ſo bedeutenden Aufgabe verſchafft, und zwar auch durch Erinnerung an vergangene Zeiten; denn es ſind eben zwanzig Jahre, daß wir die ſiebente und letzte Ausſtellung in Weimar vorbereiteten, und eine bis dahin fortgeſetzte Zuſammenwirkung mit deutſchen Künſtlern abſchloſſen. Was ſich ſeit jener Zeit erhalten und entwickelt, davon giebt gegenwärtige Concurrenz ein gültiges Zeugniß. Möchten redlich ſtrebende Künſtler von Zeit zu Zeit Gelegenheit finden, die Reſultate ihrer ſtillen Bemühungen dem ganzen deutſchen Publicum vor Augen zu bringen!

Bahns Ornamente und Gemälde

aus

Pompeji, Herculanum und Stabiä.

1830.

Ob man ſchon vorausſetzen darf, daß gebildete Leſer, welche Gegenwärtiges zur Hand nehmen, mit demjenigen genugſam bekannt ſind, was uns eigentlich die oben benannten, nach langen Jahren wieder aufgefundenen Städte in ſo hohem Grade merkwürdig macht, auch ſchon beinahe ein ganzes Jahrhundert den Antheil der Mitlebenden erregt und erhält, ſo ſey doch beſonders von einer der dreien, von Pompeji, deren Ruinen eigentlich dem hier anzuzeigenden Werke den Gehalt geliefert, einiges zum voraus geſprochen.

Pompeji war in dem ſüdöſtlichſten Winkel des Meerbuſens gelegen, welcher von Bajä bis Sorrento das tyrrheniſche Meer in einem unregelmäßigen Halbkreiſe einſchließt, in einer ſo reizenden Gegend, daß weder der mit Aſche und Schlacken bedeckte Boden, noch die Nachbarſchaft eines gefährlichen Berges von einer dortigen Anſiedelung abmahnen konnte. Die Umgebung genoß aller Vortheile des glücklichen Campaniens, und die Bewohner, durch überſtrömende Fruchtbarkeit angelockt und feſtgehalten, zogen noch von der Nähe des Meeres die größten Vortheile, indem die geographiſche Lage der Stadt überhaupt ſich zu einem bedeutenden Handelsplatz eignete. Wir ſind in der neueren Zeit mit dem Umfange ihrer Ringmauern bekannt worden, und konnten nachfolgende Vergleichung anſtellen.

Im erſten Abſchnitte der Wanderungen Goro's durch

Pompeji (Wien 1825), ist der Quadratinhalt der Stadt und der ausgegrabenen Stellen, nach Pariser Klaftern gemessen, angegeben. Unter diesen Pariser Klaftern sind wahrscheinlich die Pariser Toisen zu verstehen; denn die Pariser Toise ist ein Maß von sechs Schuhen, wie die Wiener Klafter. Nach diesem Abschnitte beträgt nun der Flächeninhalt des ausgegrabenen Theiles der Vorstadt mit der Gräberstraße 3147 Wiener Quadratklaftern; der Umfang der Stadt 1621½ W. laufende Kl.; der Flächeninhalt der Stadt 171,114 W. Q. Kl.; der Flächeninhalt der ausgegrabenen Theile der Stadt 32,938 W. Q. Kl.; die Stadt mißt vom Amphitheater bis zum entgegengesetzten Theile 884 W. laufende Kl.; dieselbe mißt vom Theater bis zur entgegengesetzten Seite 380 W. laufende Kl.

Wenn man von der Wiener Altstadt den Paradeplatz, den kaiserlichen Hofgarten und den Garten fürs Publicum, welche an der einen Seite der Stadtmauer neben einander liegen, abzieht, so ist dieselbe noch einmal so groß als Pompeji; denn dieser Theil der Stadt hält 307,500 W. Q. Kl. Nimmt man hiervon die Hälfte, so ist dieselbe 168,750 Kl., welcher Flächenraum um 2368 W. Q. Kl. kleiner als der Flächenraum von Pompeji ist. Diese 2368 Kl. machen aber ungefähr den 72sten Theil des Flächenraums von Pompeji aus, sind also, wenn nicht eine zu große Genauigkeit gefordert wird, außer Acht zu lassen.

Der Theil der Vorstadt zwischen der Alsergasse und der Kaiserstraße hält 162,855 W. Q. Kl., ist also um 8259 Q. Kl. kleiner als Pompeji. Diese 8259 Q. Kl. machen aber ungefähr den 21sten Theil des Flächeninhaltes von Pompeji aus, sind also gleichfalls kaum beachtenswerth.

Eben so ist der Raum zwischen der Donau, der Augartenstraße und der Taborstraße etwas zu klein, wenn man bloß das Quartier, so weit die Häuser stehen, mißt, und etwas zu groß, wenn man die Gränze an dem Ufer der Donau nimmt. Ersterer Flächenraum enthält 161,950 W. Q. Kl. und letzterer 189,700 Q. Kl.

Die Stadt mochte nach damaliger Weise fest genug seyn, wovon die nunmehr ausgegrabenen Mauern, Thore und Thürme ein Zeugniß geben; ihre bürgerlichen Angelegenheiten mochten in guter Ordnung seyn, wie denn die mittlern für sich bestehenden Städte nach einfacher Verfassung sich gar wohl regieren konnten.

Aber auch an nachbarlichen Feindseligkeiten konnte es ihnen nicht fehlen: mit den nahen Bergbewohnern, den Nocerern, kamen sie in Streit; einer so kräftig überwiegenden Nation vermochten sie nicht zu widerstehen; sie riefen Rom um Hülfe an, und da sie hierdurch ihr Daseyn behaupteten, blieben sie mit jenem sich immer vergrößernden Staate meist in ununterbrochenem Verhältnisse, wahrscheinlich dem einer Bundesstadt, die ihre eigene Verfassung behielt, und niemals nach der Ehre geizte, durch Erlangung des Bürgerrechts in jenen größern Staatskreis verschlungen zu werden.

Bis zum Jahre Roms 816 meldet die Geschichte weniges und nur im Vorübergehen von dieser Stadt; jetzt aber ereignete sich ein gewaltsames Erdbeben, welches große Verwüstung mag angerichtet haben. Nun finden wir sie aber bei den gegenwärtigen Ausgrabungen wieder hergestellt, die Häuser planmäßig geregelt, öffentliche und Privatgebäude in gutem Zustande. Wir dürfen daher vermuthen, daß dieser Ort, dem es an Hülfsmitteln nicht fehlte, alsobald nach großem Unglück sich werde gefaßt, und mit lebhafter Thätigkeit wieder erneuert haben. Hierzu hatte man sechzehn Jahre Zeit, und wir glauben auf diese Weise die große Uebereinstimmung erklären zu können, wie die Gebäude bei all ihrer Verschiedenheit in Einem Sinn errichtet und in Einem Geschmack, man darf wohl sagen, modisch verziert seyen. Die Verzierungen der Wände sind wie aus Einem Geiste entsprungen und aus demselben Topfe gemalt. Wir werden jene Annahme noch wahrscheinlicher finden, wenn wir bedenken, welche Masse von Künstlern in dem römischen Reiche sich während des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung mag verbreitet haben, dergestalt, daß ganze Colonien, Züge, Schwärme, Wolken, wie man es nennen will, von Künstlern und Handwerkern da heranzuziehen waren, wo man ihrer bedurfte. Denke man an die Schaaren von Maurern und Steinmetzen, welche sich in dem mittlern Europa zu jener Zeit hin und her bewegten, als eine ernstreligiöse Denkweise sich über die christliche Kirche verbreitet hatte.

So viel möge zu einiger Einleitung für dießmal genug seyn, um die durchgängige Uebereinstimmung der sowohl früher als auch nunmehr durch die Zahn'schen Tafeln mitgetheilten Wandverzierungen ihrem Ursprunge gemäß zu beurtheilen.

I.

Anſichten und Ueberſichten der ausgegrabenen Räume, auch wohl mit deren landſchaftlicher Umgebung.

Vier Platten.

Alles, was ſich auf die Gräberſtraße im allgemeinen und auf jedes Grab insbeſondere bezieht, erregt unſere Bewunderung. Der Gedanke, jeden Ankömmling erſt durch eine Reihe würdiger Erinnerungen an bedeutende Vorfahren durchzuführen, ehe er an das eigentliche Thor gelangt, wo das tägliche Leben noch ſein Weſen treibt, aus welchem jene ſich entfernt haben, iſt ein ſtattlicher, geiſterhebender Gedanke, welcher uns, wie der Ballaſt das Schiff, in einem glücklichen Gleichgewichte zu halten geeignet iſt, wenn das bewegliche Leben, es ſey nun ſtürmiſch oder leichtfertig, uns deſſen zu berauben droht.

Eine mannichfaltige, großentheils verdienſtliche Architektur erheitert den Blick; und wendet man ſich nun gar gegen die reiche Ausſicht auf ein fruchttragendes, weinreiches Land bis an das Meer hin, ſo fehlt nichts, was den Begriff von den glücklichen Tagen jener Völkerſchaft verdüſtern könnte.

Betrachten wir ferner die noch aufſtehenden Reſte der öffentlichen Plätze und Gebäude, ſo werden wir, nach unſerer gewohnten Schauweiſe, die wir breite und gränzenloſe Straßen, Plätze, zu Uebung zahlreicher Mannſchaft eingerichtet, zu erblicken gewohnt ſind, uns nicht genug über die Enge und Beſchränktheit ſolcher Localitäten verwundern können. Doch dem Unterrichteten wird ſogleich das römiſche Forum in die Gedanken kommen, wo bis auf den heutigen Tag noch niemand begreifen kann, wie alle die von den alten Schriftſtellern uns genau bezeichneten Gebäude in ſolcher Beſchränkung haben Platz finden, wie daſelbſt vor ſo großen Volksmaſſen habe verhandelt werden können.

Es iſt aber die Eigenſchaft der Imagination, wenn ſie ſich ins Ferne und ins Vergangene begiebt, daß ſie das Unbedingte fordert, welches dann meiſt durch die Wirklichkeit unangenehm beſchränkt wird. Thut ja doch manchem Reiſenden die Peterskirche nicht Genüge; hört man nicht auch bei mancher ungeheuern Naturſcene die Klage: ſie entſpreche der Erwartung nicht, und wäre vielleicht auch der Menſch wohl deßhalb ſo gebildet, damit er ſich in alles, was ihm die Sinne berührt, zu finden wiſſe?

So viel man übrigens die noch ſtehen gebliebene Architektur beurtheilen kann, ſo iſt ſie zwar nicht in einem ſtrengen, aber doch ſinnigen Style gedacht und ausgeführt; es erſcheint an ihr nichts Willkürliches, Phantaſtiſches, welches man den verſchloſſenen Räumen des Innern ſcheint vorbehalten zu haben.

II.

Ganze Wände.

Vierzehn Platten (davon ſieben colorirt).

Die Enge und Beſchränktheit der meiſten Häuſer, welche mit unſern Begriffen von bequemer und ſtattlicher Wohnung nicht wohl vereinbar iſt, führt uns auf ein Volk, welches, durchaus im Freien, in ſtädtiſcher Geſelligkeit zu leben gewohnt, wenn es nach Hauſe zurückzukehren genöthigt war, ſich auch daſelbſt einer heiter gebildeten Umgebung gewärtigte.

Die vielen hier mitgetheilten colorirten Zeichnungen ganzer Wände ſchließen ſich dem in dieſer Art ſchon Bekannten auf eine bedeutende und belehrende Weiſe glücklich an. Was uns bisher vielleicht irre machte, erſcheint hier wieder. Die Malerei producirt phantaſtiſche, unmögliche Architekturverſuche, an deren Leichtſinn wir den antiken Ernſt, der ſelbſt in der äußern Baukunſt waltet, nicht wieder erkennen. Helfen wir uns mit der Vorſtellung, man habe nur eigentlich ein leichtes Sparren- und Lattenwerk andeuten wollen, woran ſich eine nachherige Verzierung, als Draperie oder als ſonſtiger willkürlicher Ausputz, humoriſtiſch anſchließen ſollte.

Hierbei kommt uns denn Vitruv im ſiebenten Buche in deſſen fünftem Capitel entgegen, und ſetzt uns in den Stand mit Klarheit hierüber zu denken. Er, als ein ächter Realiſt, der Malerei nur die Nachbildung wirklicher Gegenſtände vergönnend, tadelte dieſe der Einbildungskraft ſich hingebenden Gebilde; doch verſchafft er uns Gelegenheit, in die Veranlaſſung dieſer neueren Leichtfertigkeiten hineinzuſehen.

Im höheren Alterthume ſchmückte man nur öffentliche Gebäude durch maleriſche Darſtellungen; man wählte das Würdigſte, die mannichfaltigſten Heldengeſtalten, wie uns die Lesche des Polygnot deren eine Menge vorführt. Freilich waren die vorzüglichſten Menſchenmaler nicht immer ſo bei der Hand, oder auch lieber mit beweglichen Tafeln beſchäftigt; und ſo wurden nachher wohl auch an öffentlicher Stelle Landſchaften angebracht,

Häfen, Vorgebirge, Geſtade, Tempel, Haine, Gebirge, Hirten und Heerden. Wie ſich aber nach und nach die Malerei in das Innere der Gebäude zog, und engere Zimmer zu verzieren aufgefordert wurde, ſo mußte man dieſe Malereien, welche Menſchen in ihrer natürlichen Größe vorſtellten, ſowohl in der Gegenwart läſtig, als ihre Verfertigung zu koſtbar, ja unmöglich gefunden haben.

Daher denn jene mannichfaltigen phantaſtiſchen Malereien entſtanden, wo ein jeder Künſtler, was es auch war das er vermochte, willkommen und anwendbar erſchien. Daher denn jenes Rohrwerk von ſchmächtigen Säulchen, lattenartigen Pföſtchen, jene geſchnörkelten Giebel, und was ſich ſonſt von abenteuerlichem Blumenweſen, Schlingranken, wiederkehrenden ſeltſamen Auswüchſen daraus entwickeln, was für Ungeheuer zuletzt daraus hervortreten mochten.

Deſſenungeachtet aber fehlt es ſolchen Zimmern nicht an Einheit, wie es die colorirten Blätter unſerer Sammlung unwiderſprechlich vor Augen ſtellen. Ein großes Wandfeld ward mit Einer Farbe rein angeſtrichen, da es denn von dem Hausherrn abhing, in wiefern er hierzu ein koſtbares Material anwenden und dadurch ſich auszeichnen wollte; welches denn auch dem Maler jederzeit geliefert wurde.

Nun mochten ſich auch wohl fertige Künſtler finden, welche eine leichte Figur auf eine ſolche einfärbige Wand in die Mitte zeichneten, vielleicht kalkirten und alsdann mit techniſcher Kunſtfertigkeit ausmalten.

Um nun auch den höhern Kunſtſinn zu befriedigen, ſo hatte man ſchon, und wahrſcheinlich in beſondern Werkſtätten, ſich auf die Fertigung kleinerer Bilder gelegt, die, auf getünchte Kalktafeln gemalt, in die weite getünchte Wand eingelaſſen und, durch ein geſchicktes Zuſtreichen, mit derſelben völlig ins gleiche gebracht werden konnten.

Und ſo verdient keineswegs dieſe Neuerung den harten Tadel des ſtrengen, nur Nachbildung wirklicher und möglicher Gegenſtände fordernden ernſten Baumeiſters. Man kann einen Geſchmack, der ſich ausbreitet, nicht durch irgend ein Ausſchließen verengen; es kommt hier auf die Fähigkeit und Fertigkeit des Künſtlers, auf die Möglichkeit an, einen ſolchen zur gegebenen Arbeit anzulocken; und da wird man denn bald finden, daß ſelbſt Prunkzimmer nur als Einfaſſung eines Juwels angeſehen werden können, wenn ein Meiſterwerk der Malerei auf ſammtenen und ſeidenen Tapeten uns vor Augen gebracht wird.

III.

Ganze Decken.

Vier Platten (ſämmtlich gefärbt).

Deren mögen wohl ſo wenige gegeben werden, weil die Dächer eingedrückt und die Decken daher zerſtört worden. Dieſe mitgetheilten aber ſind merkwürdig: zwei derſelben ſind an Zeichnung und Farbe ernſthafter, wie ſich es wohl zu dem Charakter der Zimmer gefügt haben mag, zwei aber in dem leichteſten heiterſten Sinne, als wenn man über ſich nur Latten und Zweige ſehen möchte, wodurch die Luft ſtrich, die Vögel hin und wieder flatterten, und woran allenfalls die leichteſten Kränze aufzuhängen wären.

IV.

Einzelne, gepaarte und ſonſt neben einander geſtellte Figuren.

Dreiunddreißig Platten.

Dieſe ſind ſämmtlich in der Mitte von farbigen Wandflächen, Körper und Gewänder kunſtmäßig colorirt zu denken.

Man hat wohl die Frage aufgeworfen, ob man ſchwebende Figuren abbilden könne und dürfe. Hier nun ſcheint ſie glücklich beantwortet. Wie der menſchliche Körper in verticaler Stellung ſich als ſtehenden erweist, ſo iſt eine gelinde Senkung in die Diagonale ſchon hinreichend, die Figur als ſchwebend darzuſtellen; eine hierbei entwickelte, der Bewegung gemäße Zierlichkeit der Glieder vollendet die Illuſion.

Sogar dergleichen ſchwebende fliegende Figuren tragen hier noch andere auf den Rücken, ohne daß ſie eigentlich belaſtet ſcheinen; und wir machen dabei die Bemerkung, daß wir, bei Darſtellung des Graziöſen, den Boden niemals vermiſſen, wie uns alles Geiſtige der Wirklichkeit entſagen läßt.

So dankenswerth es nun auch iſt, daß uns hier ſo viele angenehme Bilder überliefert werden, die man mit Bequemlichkeit nur auf die Wand durchzeichnen und mit Geſchmack coloriren dürfte, um ſie wieder ſchicklich anwendbar zu machen, ſo erinnere ſich doch nur der Künſtler, daß er mit der Maſſe der Bevölkerung großer Städte gerade dieſem ächt lebendigen antiken Kunſtſinne immerfort ſchon treu bleibt. Wen ergötzt nicht der Anblick großer theatraliſcher Ballete? wer trägt ſein Geld nicht Seiltänzern, Luftſpringern und Kunſtreitern zu? und was reizt uns, dieſe flüchtigen

Erſcheinungen immer wiederholt zu verlangen, als das anmuthig vorübergehende Lebendige, welches die Alten an ihren Wänden feſtzuhalten trachteten.

Hierin hat der bildende Künſtler unſerer Tage Gelegenheit genug, ſich zu üben: er ſuche die augenblicklichen Bewegungen aufzufaſſen, das Verſchwindende feſtzuhalten, ein Vorhergehendes und Nachfolgendes ſimultan vorzuſtellen, und er wird ſchwebende Figuren vor die Augen bringen, bei denen man weder nach Fußboden, ſo wenig als nach Seil, Drath und Pferd fragt. Doch was das letzte betrifft, dieſes edle Geſchöpf muß auch in unſern Bildkreis herangezogen werden. Durchdringe ſich der Künſtler von den geiſtreichen Gebilden, welche die Alten ſo meiſterhaft im Centaurengeſchlechte darſtellten. Die Pferde machen ein zweites Volk im Kriegs- und Friedensweſen aus; Reitbahn, Wettrennen und Revuen geben dem Künſtler genugſame Gelegenheit, Kraft, Macht, Zierlichkeit und Behendigkeit des Thieres kennen zu lernen; und wenn vorzügliche Bildner den Stallmeiſter und Cavalleriſten zu befriedigen ſuchen, wenigſtens in Hauptſachen, wo ihre Forderungen naturgemäß ſind, ſo ziehe der vollkommene Decorationsmaler auch dergleichen in ſein Fach. Jene allgemeinen Gelegenheiten wird er nicht meiden; dabei aber laſſe er alle die einer aufgeregten Schauluſt gewidmeten Stunden für ſeine Zwecke nicht vorüber.

Gedenken wir an dieſer Stelle eines vor Jahren gegebenen, hierher deutenden glücklichen Beiſpiels, der geiſtreich aufgefaßten anmuthigen Bewegungen der Viganos, zu denen ſich das ernſte Talent des Herrn Director Schadow ſeiner Zeit angeregt fühlte, deren manche ſich, als Wandgemälde im antiken Sinne behandelt, recht gut ausnehmen würden. Laſſe man den Tänzern und andern, durch bewegte Gegenwart uns erfreuenden Perſonen ihre techniſch herkömmlichen, mitunter dem Auge und ſittlichen Gefühle widerwärtigen Stellungen, faſſe und fixire man das, was lobenswürdig und muſterhaft an ihnen iſt, ſo kommt auch wohl hier eine Kunſt der andern zu gute, und ſie fügen ſich wechſelſeitig in einander, um uns das durchaus Wünſchenswerthe vor Augen zu bringen.

V.

Vollſtändige Bilder.

Sieben Platten.

Es iſt allgemein bekannt und jedem Gebildeten höchſt ſchätzenswerth, was gründliche Sprachforſcher ſeit ſo langer Zeit zur Kenntniß des

Alterthums beigetragen; es ist jedoch nicht zu läugnen, daß gar vieles im Dunkeln blieb, was in der neuern Zeit enthüllt worden ist, seit die Gelehrten sich auch um eine nähere Kunstkenntniß bemüht, wodurch uns nicht allein manche Stelle des Plinius in ihrem geschichtlichen Zusammenhange, sondern auch nach allen Seiten hin anderes der überlieferten Schriftsteller klar geworden ist.

Wer unterrichtet seyn will, wie wunderlich man in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich jene rhetorisch beschriebenen Bilder vorgestellt hat, welche uns durch die Philostrate überliefert worden, der schlage die französische Uebersetzung dieser Autoren nach, welche von Arthus Thomas Sieur d'Embry mit schätzenswerthen Notizen, jedoch mit den unglücklichsten Kupferstichen versehen; man findet seine Einbildungskraft widerwärtig ergriffen, und weit von dem Ufer antiker Einfalt, Reinheit und Eigenthümlichkeit verschlagen. Auch in dem achtzehnten Jahrhunderte sind die Versuche des Grafen Caylus meistens mißrathen zu nennen; ja wenn wir uns in der neuern Zeit berechtigt finden, jene in dem Philostratischen Werke freilich mehr besprochenen als beschriebenen Bilder als damals wirklich vorhandene zuzugeben, so sind wir solches Urtheil den Herculanischen und Pompejischen Entdeckungen schuldig, und sowohl die Weimarischen Kunstfreunde, als die in diesem Fache eifrig gebildeten Gebrüder Riepenhausen werden gern gestehen, daß, wenn ihnen etwas über die Polygnotische Lesche in Worten oder bildlichen Darstellungen zu äußern gelungen ist, solches eigentlich erst in gedachten ausgegrabenen antiken Bildern Grund und Zuverlässigkeit gefunden habe.

Auch die vom Referenten vorgetragenen Studien über die Philostratischen Bilder, wodurch er das Wirkliche vom Rhetorischen zu sondern getrachtet hat, sind nicht ohne die genaueste und wiederholteste Anschauung der neu aufgefundenen Bilder unternommen worden.

Hierüber etwas Allgemeines mitzutheilen, welches ausführlich geschehen müßte, um nicht verwegen zu scheinen, gehörte ein weit größerer als der hier gegönnte Raum. So viel aber sey kürzlich ausgesprochen. Die alte Malerei, von der Bildhauerkunst herstammend, ist in einzelnen Figuren höchst glücklich; zwei, gepaart und verschlungen, gelingen ihr aufs beste; eine dritte hinzukommende giebt schon mehr Anlaß zu Nebeneinanderstellung als zu Vereinigung; mehrere zusammen darzustellen, glückt diesen Künstlern auf unsere Weise nicht; da sie aber doch das innige Gefühl haben, daß

ein jeder beſchränkte Raum ganz eigentlich durch die dargeſtellten Figuren verziert ſeyn müſſe, ſo kommt, beſonders bei größeren Bildern, eine gewiſſe Symmetrie zum Vorſchein, welche, bedingter oder freier beobachtet, dem Auge jederzeit wohl thut.

Dieß ſo eben Geſagte entſchuldige man damit, daß ich mir Gelegenheit wünſchte, vom Hauptzweck der im Raum bedingten Malerei, den ich nicht anders als durch ort- und zweckgemäße Verzierung des Raumes in kurzem auszuſprechen wüßte, vom Alterthum herauf bis in die neueſten Zeiten ausführlich vorzulegen.

VI.

Einzeln vertheilte maleriſche Zierrathen.

Dreizehn Platten.

Haben wir oben dieſer Art die Wände zu beleben alle Freiheit gegönnt, ſo werden wir uns wegen des Einzelnen nunmehr nicht formaliſiren. Gar vieles der künſtleriſchen Willkür Angeeignete wird aus dem Pflanzenreiche entnommen ſeyn. So erblicken wir Candelaber, die, gleichſam von Knoten zu Knoten, mit verſchieden gebildeten Blättern beſetzt, uns eine mögliche Vegetation vorſpiegeln. Auch die mannichfaltigſt umgebildeten gewundenen Blätter und Ranken deuten unmittelbar dahin, endigen ſich nun aber manchmal, ſtatt abſchließender Blumen und Fruchtentwickelungen, mit bekannten oder unbekannten Thieren; ſpringt ein Pferd, ein Löwe, ein Tiger aus der Blättervolute heraus, ſo iſt es ein Zeugniß, daß der Thiermaler, in der allgemeinen Verzierergilde eingeſchloſſen, ſeine Fertigkeiten wollte ſehen laſſen.

Wie denn überhaupt, ſollte je dergleichen wieder unternommen werden, nur eine reiche Geſellſchaft von Talenten, geleitet von einem übereinſtimmenden Geſchmacke, das Geſchäft glücklich vollenden könnte. Sie müſſen geneigt ſeyn ſich einander zu ſubordiniren, ſo daß jeder ſeinen Platz geiſtreich einzunehmen bereit wäre.

Iſt doch zu unſern Zeiten in der Villa Borgheſe ein höchſt merkwürdiges Beiſpiel hiervon gegeben worden, wo in den Arabesken des großen Saales das Blättergeranke, Stängel- und Blumengeſchnörkel von geſchickten, in dieſem Fache geübten römiſchen Künſtlern, die Thiergeſtalten vom Thiermaler Peters, und, wie man ſagt, einige kleine,

mit in den Arabeskenzierrathen angebrachte Bilder von Hamilton herrühren.

Bei ſolchen Willkürlichkeiten jedoch iſt wohl zu merken, daß eine geniale phantaſtiſche Metamorphoſe immer geiſtreicher, anmuthiger und zugleich möglicher ſich darſtelle, je mehr ſie ſich den geſetzlichen Umbildungen der Natur, die uns ſeit geraumer Zeit immer bekannter geworden ſind, anzuſchließen, und ſich von daher abzuleiten das Anſehen hat.

Was die phantaſtiſchen Bildungen und Umbildungen der menſchlichen oder thieriſchen Geſtalt betrifft, ſo haben wir zu vollſtändiger Belehrung uns an die Vorgänge der Alten zu wenden, und uns dadurch zu begeiſtern.

VII.

Andere ſich auf Architektur näher beziehende maleriſche Zierrathen.

Sie ſind häufig in horizontalen Baugliedern und Streifen durch abwechſelnde Formen und Farben höchſt anmuthig auseinandergeſetzt. Sodann finden ſich aber auch wirklich erhabene Bauglieder, Geſimſe und dergleichen, durch Farben vermannichfaltigt und erheitert.

Wenn man irgend eine Kunſterſcheinung billig beurtheilen will, ſo muß man zuvörderſt bedenken, daß die Zeiten nicht gleich ſind. Wollte man uns übel nehmen, wenn wir ſagen: Die Nationen ſteigen aus der Barbarei in einen hochgebildeten Zuſtand empor, und ſenken ſich ſpäter dahin wieder zurück, ſo wollen wir lieber ſagen: Sie ſteigen aus der Kindheit in großer Anſtrengung über die mittlern Jahre hinüber, und ſehnen ſich zuletzt wieder nach der Bequemlichkeit ihrer erſten Tage. Da nun die Nationen unſterblich ſind, ſo hängt es von ihnen ab, immer wieder von vorn anzufangen; freilich iſt hier manches im Wege Stehende zu überwinden. Verzeihung dieſem Allgemeinen! Eigentlich war hier nur zu bemerken, daß die Natur in ihrer Rohheit und Kindheit unwiderſtehlich nach Farbe dringt, weil ſie ihr den Eindruck des Lebens giebt, das ſie denn auch da zu ſehen verlangt, wo es nicht hingehört.

Wir ſind nun unterrichtet, daß die Metopen der ernſteſten ſiciliſchen Gebäude hie und da gefärbt waren, und daß man ſelbſt im griechiſchen Alterthume einer gewiſſen Wirklichkeitsforderung nachzugeben ſich nicht enthalten kann. So viel aber möchten wir behaupten, daß der köſtliche Stoff

des Penteliſchen Marmors, ſo wie der ernſte Ton eherner Statuen einer höher und zarten geſinnten Menſchheit den Anlaß gegeben, die reine Form über alles zu ſchätzen, und ſie dadurch dem innern Sinne, abgeſondert von allen empiriſchen Reizen, ausſchließlich anzueignen.

So mag es ſich denn auch mit der Architektur und dem, was ſich ſonſt anſchließt, verhalten haben.

Später aber wird man die Farbe immer wieder hervortreten ſehen. Rufen wir ja doch auch ſchon, um Hell und Dunkel zu erzwecken, einen gewiſſen Ton zu Hülfe, durch den wir Figuren und Zierrathen vom Grunde abzuſetzen und abzuſtufen geneigt ſind.

So viel ſey geſagt, um das Vorliegende, wo nicht zu rechtfertigen, doch demſelben ſeine eigenthümliche Stelle anzuweiſen.

Von Moſaik iſt in dieſen Heften wenig dargeboten, aber dieſes Wenige beſtätigt vollkommen die Begriffe, die wir uns ſeit langen Jahren von ihr machen konnten. Die Willkür iſt hier, bei Fußbodenverzierung, beſchränkter, als bei den Wandverzierungen, und es iſt, als wenn die Beſtimmung eines Werks, „mit Sicherheit betreten zu werden," den muſiviſchen Bildner zu mehr Gefaßtheit und Ruhe nöthigte. Doch iſt auch hier die Mannichfaltigkeit unſäglich, in welcher die vorhandenen Mittel angewendet werden, und man möchte die kleinen Steinchen den Taſten des Inſtruments vergleichen, welche in ihrer Einfalt vorzuliegen ſcheinen, und kaum eine Ahnung geben, wie, auf die mannichfaltigſte Weiſe verknüpft, der Tonkünſtler ſie uns zur Empfindung bringen werde.

VIII.

Landſchaften.

Wir haben ſchon oben vernommen, daß in den älteren Zeiten die Wände öffentlicher Gebäude auch wohl mit Landſchaften ausgeziert wurden; dagegen war es eine ganz richtige Empfindung, daß man in der Beſchränkung von Privathäuſern dergleichen nur untergeordnet anzubringen habe. Auch theilt unſer Künſtler keine im Beſondern mit, aber die in Farben abgedruckten Wandbilder zeigen uns genugſam die in abgeſchloſſenen Rahmen gar zierlich daſelbſt eingeſchalteten ländlichen, meiſt phantaſtiſchen Gegenſtände. Denn wie konnte auch ein in der herrlichſten Weltumgebung ſich befindender und fühlender Pompejaner die Nachbildung

irgend einer Aussicht, als der Wirklichkeit entsprechend, an seiner Seite wünschen!

Da jedoch in den Kupfern nach Herculanischen Entdeckungen eine Unzahl solcher Nachbildungen anzutreffen ist, auch zugleich ein in der Kunstgeschichte interessanter Punkt zur Sprache kommt, so sey es vergönnt, hierbei einen Augenblick zu verweilen.

Die Frage, ob jene Künstler Kenntniß der Perspective gehabt, beantworte ich mir auf folgende Weise. Sollten solche mit den herrlichsten Sinnen, besonders auch dem des Auges, begabte Künstler, wie so vieles andere, nicht auch haben bemerken können und müssen, daß alle unterhalb meines Auges sich entfernenden Seitenlinien hinauf-, dagegen die oberhalb meines Blickes sich entfernenden hinabzuweichen scheinen? Diesem Gewahrwerden sind sie auch im Allgemeinen gefolgt.

Da nun ferner, in den älteren Zeiten sowohl als in den neueren, bis in das siebzehnte Jahrhundert, jedermann recht viel zu sehen verlangte, so dachte man sich auf einer Höhe, und in sofern mußten alle dergleichen Linien aufwärts gehen, wie es denn auch damit in den ausgegrabenen Bildern gehalten wird, wo aber freilich manches Schwankende, ja Falsche wahrzunehmen ist.

Eben so findet man auch diejenigen Gegenstände, die nur über dem Auge erblickt werden, als in jener Wandarchitektur die Gesimschen und was man sich an deren Stelle denken mag, wenn sie sich als entfernend darstellen sollen, durchaus im Sinken gezeichnet, so wie auch das, was unter dem Auge gedacht wird, als Treppen und dergleichen aufwärts sich richtend vorgestellt.

Wollte man aber diese nach dem Gesetze der reinen subjectiven Perspectivlehre untersuchen, so würde man sie keineswegs zusammenlaufend finden. Was eine scharfe, treue Beobachtung verleihen kann, das besaßen sie; die abstracte Regel, deren wir uns rühmen, und welche nicht durchaus mit dem Geschmacksgefühl übereintrifft, war, mit so manchem andern Späterentdeckten, völlig unbekannt.

Durch alles Vorgesagte, welches freilich noch viel weiter hätte ausgeführt werden sollen, kann man sich überzeugen, daß die vorliegenden Zahn'schen Hefte gar mannichfaltigen Nutzen zu stiften geeignet sind. Dem Studium des Alterthums überhaupt werden sie förderlich seyn, dem Studium der alterthümlichen Kunstgeschichte besonders. Ferner werden sie,

theils weil die Nachbildungen vieler Gegenſtände in der an Ort und Stelle verhandenen Größe gezeichnet ſind, theils weil ſie im ganzen Zuſammenhange und ſogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktiſche Leben eingehen, und den Künſtler unſerer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am ſchicklichen Platze ſich eine heitere, geſchmackvolle Umgebung ſchaffen könne und ſolle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Anſchließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend, durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart ſeines Heldenvaters und aller ſchützenden Wald- und Berggötter an der Hinde ſaugt, zum Abſchied verehrte. Von dieſer Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleiſtet worden, kann man ſich Band I. Seite 81 der Herculaniſchen Alterthümer einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß, in der Größe des Originals, vollkommen überliefert wird. Die Verſchränkung der Glieder eines zarten ſaugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Thiergebilde einer zierlichen Hinde, iſt eine kunſtreiche Compoſition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit giebt, nicht eines Oelbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen ſehe. In einem ſtill-engen, doch heiter-mannichfaltigen Thal, unter einem alten Eichbaume ſäugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkoſender Theilnahme.

Auf dieſe Weiſe bildet ſich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyclus dieſes anmuthigen Zeugniſſes urſprünglichſter Verwandtſchaft und nothwendigſter Neigung. Vielleicht kommen wir auf dieſem Wege am erſten zu dem hohen philoſophiſchen Ziel, das göttlich Belebende im Menſchen mit dem thieriſch Belebten auf das unſchuldigſte verbunden gewahr zu werden.

Dr. Jacob Nour über die Farben in techniſchem Sinne.

(1. Heft 1824. 2. Heft 1828.)

Die Zahn'ſchen colorirten Nachbildungen der Pompejiſchen Wandgemälde ſetzen uns, außer den glücklichen Gedanken, auch noch durch eine wohlerhaltene Färbung in Erſtaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenſchmuck ſich durch ſo manche Jahrhunderte, durch die ungünſtigſten Umſtände klar und augenfällig erhalten, und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neueſten geſchwärzt, entfärbt, riſſig und ſich ablöſend; treffen wir ferner auch bei Reſtaurationen dieſer Mängel auf gar mancherlei Fehler der erſten Anlage; dann haben wir allerdings den Künſtler zu loben, welcher hierüber forſchend und nachdenkend einen Theil ſeiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künſtlern um deſto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergeſſen ſcheint, daß die Kunſt auf dem Handwerk ruht, und daß man ſich aller techniſchen Erforderniſſe erſt zu verſichern habe, ehe man ein eben ſo würdiges als dauerndes Kunſtwerk hervorzubringen Anſtalt macht.

Die Bemühungen des ſorgfältigen Verfaſſers noch höher zu ſchätzen, ſehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli, der ſich durch ſeine Reſtauration in Dresden ſo viel Verdienſte erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen iſt; da denn Uebung und Nachdenken ſowohl über ältere Bilder, wie ſolche allenfalls wieder herzuſtellen, als über die Art den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im allgemeinen beſtens zu empfehlen ſteht.

theils weil die Nachbildungen vieler Gegenſtände in der an Ort und Stelle vorhandenen Größe gezeichnet ſind, theils weil ſie im ganzen Zuſammenhange und ſogar farbig vorgeführt werden, eher in das praktiſche Leben eingehen, und den Künſtler unſerer Tage zu Nachbildung und Erfindung aufwecken, auch dem Begriff, wie man am ſchicklichen Platze ſich eine heitere, geſchmackvolle Umgebung ſchaffen könne und ſolle, immer mehr zur allgemeinen Reife verhelfen.

Anſchließlich mag ich hier gern bemerken, daß meine alte Vorliebe für die Abbildung des Säuglings mit der Mutter, von Myrons Kuh ausgehend, durch Herrn Zahns Gefälligkeit abermals belohnt worden, indem er mir eine Durchzeichnung des Kindes Telephus, der in Gegenwart ſeines Heldenvaters und aller ſchützenden Wald- und Berggötter an der Hinde ſaugt, zum Abſchied verehrte. Von dieſer Gruppe, die vielleicht alles übertrifft, was in der Art je geleiſtet worden, kann man ſich Band I. Seite 31 der Herculaniſchen Alterthümer einen allgemeinen, obgleich nicht genügenden Begriff machen, welcher nunmehr durch den gedachten Umriß, in der Größe des Originals, vollkommen überliefert wird. Die Verſchränkung der Glieder eines zarten ſaugenden Knaben mit dem leichtfüßigen Thiergebilde einer zierlichen Hinde, iſt eine kunſtreiche Compoſition, die man nicht genug bewundern kann.

Undankbar aber wäre es, wenn ich hier, wo es Gelegenheit giebt, nicht eines Oelbildes erwähnte, welches ich täglich gern vor Augen ſehe. In einem ſtill-engen, doch heiter-mannichfaltigen Thal, unter einem alten Eichbaume ſäugt ein weißes Reh einen gleichfalls blendend weißen Abkömmling unter liebkoſender Theilnahme.

Auf dieſe Weiſe bildet ſich denn um mich, angeregt durch jene früheren Bemerkungen, ein heiterer Cyclus dieſes anmuthigen Zeugniſſes urſprünglichſter Verwandtſchaft und nothwendigſter Neigung. Vielleicht kommen wir auf dieſem Wege am erſten zu dem hohen philoſophiſchen Ziel, das göttlich Belebende im Menſchen mit dem thieriſch Belebten auf das unſchuldigſte verbunden gewahr zu werden.

Dr. Jacob Roux über die Farben in technischem Sinne.

(1. Heft 1824. 2. Heft 1828.)

Die Zahn'schen colorirten Nachbildungen der Pompejischen Wandgemälde setzen uns, außer den glücklichen Gedanken, auch noch durch eine wohlerhaltene Färbung in Erstaunen. Erwägen wir nun, daß jener Farbenschmuck sich durch so manche Jahrhunderte, durch die ungünstigsten Umstände klar und augenfällig erhalten, und finden dagegen Bilder der neuern Zeit, ja der neuesten geschwärzt, entfärbt, rissig und sich ablösend; treffen wir ferner auch bei Restaurationen dieser Mängel auf gar mancherlei Fehler der ersten Anlage; dann haben wir allerdings den Künstler zu loben, welcher hierüber forschend und nachdenkend einen Theil seiner edlen Zeit anwendet.

Wir empfehlen obgenannte Hefte den Künstlern um desto mehr, als man in der neuern Zeit völlig zu vergessen scheint, daß die Kunst auf dem Handwerk ruht, und daß man sich aller technischen Erfordernisse erst zu versichern habe, ehe man ein eben so würdiges als dauerndes Kunstwerk hervorzubringen Anstalt macht.

Die Bemühungen des sorgfältigen Verfassers noch höher zu schätzen, sehen wir uns dadurch veranlaßt, daß Palmaroli, der sich durch seine Restauration in Dresden so viel Verdienste erworben, in Rom leider mit Tode abgegangen ist; da denn Uebung und Nachdenken sowohl über ältere Bilder, wie solche allenfalls wieder herzustellen, als über die Art den neu zu verfertigenden dauernde Kraft und Haltung zu geben, im allgemeinen bestens zu empfehlen steht.

Myrons Kuh.

1812.

Myron, ein griechiſcher Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unſerer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im ſiebenten Jahrhundert zu Rom ſah, alſo daß über tauſend Jahre dieſes Kunſtwerk die Aufmerkſamkeit der Menſchen auf ſich gezogen. Es ſind uns von demſelben mancherlei Nachrichten übrig geblieben, allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorſtellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch ſonderbarer ſcheinen muß, Epigramme, ſechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher eben ſo wenig genutzt, ſie ſind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetiſirender Kunſtbeſchauer. Man findet ſie eintönig, ſie ſtellen nicht dar, ſie belehren uns nicht; ſie verwirren vielmehr den Begriff, den man ſich von der verlorenen Geſtalt machen möchte, als daß ſie ihn beſtimmten.

Genannte und ungenannte Dichter ſcheinen in dieſen rhythmiſchen Scherzen mehr unter einander zu wetteifern, als mit dem Kunſtwerke; ſie wiſſen nichts davon zu ſagen, als daß ſie ſämmtlich die große Natürlichkeit deſſelben anzupreiſen befliſſen ſind. Ein ſolches Dilettantenlob iſt aber höchſt verdächtig. Denn bis zur Verwechſelung mit der Natur Natürlichkeit darzuſtellen, war gewiß nicht Myrons Beſtreben, der, als unmittelbarer Nachfolger von Phidias und Polyklet, in einem höhern Sinne verfuhr, beſchäftigt war Athleten, ja ſogar den Hercules zu bilden, und gewiß ſeinen Werken Styl zu geben, ſie von der Natur abzuſondern wußte.

Man kann als ausgemacht annehmen, daß im Alterthum kein Werk berühmt worden, das nicht von vorzüglicher Erfindung geweſen wäre: denn dieſe iſt's doch, die am Ende den Kenner wie die Menge entzückt.

Wie mag denn aber Myron eine Kuh wichtig, bedeutend und für die Aufmerksamkeit der Menge durch Jahrhunderte durch anziehend gemacht haben?

Die sämmtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit, und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben. Ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen, die übrige Heerde schließt sich an sie an; der Hirte wirft einen Stein nach ihr, um sie von der Stelle zu bewegen, er schlägt nach ihr, er peitscht sie, er butet sie an; der Ackersmann bringt Kummet und Pflug sie einzuspannen, ein Dieb will sie stehlen, eine Bremse setzt sich auf ihr Fell, ja Myron selbst verwechselt sie mit den übrigen Kühen seiner Heerde.

Offenbar strebt hier ein Dichter den andern mit leeren rednerischen Floskeln zu überbieten und die eigentliche Gestalt, die Handlung der Kuh bleibt immer im Dunkeln. Nun soll sie zuletzt gar noch brüllen; dieses fehlte freilich noch zum Natürlichen. Aber eine brüllende Kuh, in sofern sie plastisch vorzustellen wäre, ist ein so gemeines und noch dazu unbestimmtes Motiv, daß es der hochsinnige Grieche unmöglich brauchen konnte.

Wie gemein es sey, fällt jedermann in die Augen, aber unbestimmt und unbedeutend ist es dazu. Sie kann brüllen nach der Weide, nach der Heerde, dem Stier, dem Kalbe, nach dem Stalle, der Melkerin, und wer weiß nach was allem? Auch sagen die Epigramme keineswegs, daß sie gebrüllt habe, nur daß sie brüllen würde, wenn sie Eingeweide hätte, so wie sie sich fortbewegen würde, wenn sie nicht an das Piedestal angegossen wäre.

Sollten wir aber nicht trotz aller dieser Hindernisse doch zum Zwecke gelangen und uns das Kunstwerk vergegenwärtigen, wenn wir alle die falschen Umstände, welche in den Epigrammen enthalten sind, ablösen und den wahren Umstand übrig zu behalten suchen?

Niemand wird in der Nähe dieser Kuh, oder als Gegen- und Mitbild einen Löwen, den Stier, den Hirten, die übrige Heerde, den Ackersmann, den Dieb oder die Bremse denken. Aber ein Lebendiges konnte der Künstler ihr zugesellen, und zwar das einzige Mögliche und Schickliche, das Kalb. Es war eine säugende Kuh: denn nur in sofern sie säugt, ist es erst eine Kuh, die uns, als Heerdenbesitzern, bloß durch Fortpflanzung und Nahrung, durch Milch und Kalb bedeutend wird.

Wirft man nun alle jene fremden Blumen hinweg, womit die Dichter,

und vielleicht manche derſelben ohne eigene Anſchauung, das Kunſtwerk zu ſchmücken glaubten, ſo ſagen mehrere Epigramme ausdrücklich, daß es eine Kuh mit dem Kalbe, daß es eine ſäugende Kuh geweſen.

Myron formte, Wandrer, die Kuh; das Kalb ſie erblickend
Nahet lechzend ſich ihr, glaubet die Mutter zu ſehn.

Armes Kalb, was nahſt du dich mir mit bittendem Blöken?
Milch ins Euter hat mir nicht geſchaffen die Kunſt.

Wollte man jedoch gegen die Entſchiedenheit dieſer beiden Gedichte einigen Zweifel erregen und behaupten, es ſey hier das Kalb wie die übrigen hinzugedichteten Weſen auch nur eine poetiſche Figur, ſo erhalten ſie doch durch nachſtehendes eine unwiderſprechliche Bekräftigung:

Vorbei Hirt bei der Kuh, und deine Flöte ſchweige,
Daß ungeſtört ihr Kalb ſie ſäuge!

Flöte heißt hier offenbar das Horn, worein der Hirte ſtößt, um die Heerde in Bewegung zu ſetzen. Er ſoll in ihrer Nähe nicht duten, damit ſie ſich nicht rühre; das Kalb iſt hier nicht ſupponirt, ſondern wirklich bei ihr, und wird für ſo lebendig angeſprochen als ſie ſelbſt.

Bleibt nun hierüber kein Zweifel übrig, finden wir uns nunmehr auf der rechten Spur, haben wir das wahre Attribut von den eingebildeten, das plaſtiſche Beiwerk von dem poetiſchen abzuſondern gewußt, ſo haben wir uns noch mehr zu freuen, daß zu Vollendung unſerer Abſicht, zum Lohne unſeres Bemühens uns eine Abbildung aus dem Alterthume überliefert worden; ſie iſt auf den Münzen von Dyrrhachium oft genug wiederholt, in der Hauptſache ſich immer gleich. Wir fügen einen Umriß davon hier bei, und ſähen gern durch geſchickte Künſtler die flacherhobene Arbeit wieder zur Statue verwandelt.

Da nun dieß herrliche Werk, wenn auch nur in entfernter Nachbildung, abermals vor den Augen der Kenner ſteht, ſo darf ich die Vortrefflichkeit der Compoſition wohl nicht umſtändlich herausheben. Die Mutter, ſtramm auf ihren Füßen wie auf Säulen, bereitet durch ihren prächtigen Körper dem jungen Säugling ein Obdach; wie in einer Niſche, einer Zelle, einem

Heiligthum, ist das kleine nahrungsbedürftige Geschöpf eingefaßt, und füllt den organisch umgebenen Raum mit der größten Zierlichkeit aus. Die halbknieende Stellung, gleich einem Bittenden, das aufgerichtete Haupt, gleich einem Flehenden und Empfangenden, die gelinde Anstrengung, die zarte Heftigkeit, alles ist in den besten dieser Copien angedeutet, was dort im Original über allen Begriff muß vollendet gewesen seyn. Und nun wendet die Mutter das Haupt nach innen, und die Gruppe schließt sich auf die vollkommenste Weise selbst ab. Sie concentrirt den Blick, die Betrachtung, die Theilnahme des Beschauenden, und er mag, er kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anders denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles übrige ausschließen und für den Augenblick vernichten soll.

Die technische Weisheit dieser Gruppe, das Gleichgewicht im Ungleichen, der Gegensatz des Aehnlichen, die Harmonie des Unähnlichen und alles was mit Worten kaum ausgesprochen werden kann, verehre der bildende Künstler. Wir aber äußern hier ohne Bedenken die Behauptung, daß die Naivetät der Conception und nicht die Natürlichkeit der Ausführung das ganze Alterthum entzückt hat.

Das Säugen ist eine thierische Function und bei vierfüßigen Thieren von großer Anmuth. Das starre bewußtlose Staunen des säugenden Geschöpfes, die bewegliche bewußte Thätigkeit des Gesäugten stehen in dem herrlichsten Contrast. Das Fohlen, schon zu ziemlicher Größe erwachsen, kniet nieder, um sich dem Euter zu bequemen, aus dem es stoßweise die erwünschte Nahrung zieht. Die Mutter, halb verletzt, halb erleichtert, schaut sich um, und durch diesen Act entspringt das vertraulichste Bild. Wir andern Städtebewohner erblicken seltener die Kuh mit dem Kalbe, die Stute mit dem Fohlen; aber bei jedem Frühlingsspaziergang können wir diesen Act an Schafen und Lämmern mit Ergötzung gewahr werden, und ich fordere jeden Freund der Natur und Kunst auf, solchen über Wiese und Feld zerstreuten Gruppen mehr Aufmerksamkeit als bisher zu schenken.

Wenden wir uns nun wieder zu dem Kunstwerk, so werden wir zu der allgemeinen Bemerkung veranlaßt, daß thierische Gestalten, einzeln oder gesellt, sich hauptsächlich zu Darstellungen qualificiren, die nur von einer Seite gesehen werden, weil alles Interesse auf der Seite liegt, wohin der Kopf gewendet ist; deßhalb eignen sie sich zu Nischen- und Wandbildern

ſo wie zum Basrelief, und gerade dadurch konnte uns Myrons Kuh, auch flacherhoben, ſo vollkommen überliefert werden.

Von den wie billig ſo ſehr geprieſenen Thierbildungen wenden wir uns zu der noch preiswürdigeren Götterbildung. Unmöglich wäre es einem griechiſchen plaſtiſchen Künſtler geweſen eine Göttin ſäugend vorzuſtellen. Juno, die dem Hercules die Bruſt reicht, wird dem Poeten verziehen, wegen der ungeheuern Wirkung, die er hervorbringt, indem er die Milchſtraße durch den verſpritzten göttlichen Nahrungsſaft entſtehen läßt. Der bildende Künſtler verwirft dergleichen ganz und gar. Einer Juno, einer Pallas in Marmor, Erz oder Elfenbein einen Sohn zuzugeſellen, wäre für dieſe Majeſtäten höchſt erniedrigend geweſen. Venus, durch ihren Gürtel eine ewige Jungfrau, hat im höhern Alterthum keinen Sohn; Eros, Amor, Cupido ſelbſt erſcheinen als Ausgeburten der Urzeit, Aphroditen wohl zugeſellt, aber nicht ſo nahe verwandt.

Untergeordnete Weſen, Heroinen, Nymphen, Faunen, welchen die Dienſte der Ammen, der Erzieher zugetheilt ſind, mögen allenfalls für einen Knaben Sorge tragend erſcheinen, da Jupiter ſelbſt von einer Nymphe, wo nicht gar von einer Ziege genährt worden, andere Götter und Heroen gleichfalls eine wilde Erziehung im Verborgenen genoſſen. Wer gedenkt hier nicht der Amalthea, des Chiron und ſo mancher andern?

Bildende Künſtler jedoch haben ihren großen Sinn und Geſchmack am höchſten dadurch bethätigt, daß ſie ſich der thieriſchen Handlung des Säugens an Halbmenſchen erfreut. Davon zeigt uns ein leuchtendes Beiſpiel jene Centaurenfamilie des Zeuxis. Die Centaurin, auf das Gras hingeſtreckt, giebt der jüngſten Ausgeburt ihres Doppelweſens die Milch der Mutterbruſt, indeſſen ein anderes Thierkind ſich an den Zitzen der Stute erlabt, und der Vater einen erbeuteten jungen Löwen hintenherein zeigt. So iſt uns auch ein ſchönes Familienbild von Waſſergöttern auf einem geſchnittenen Stein übrig geblieben, wahrſcheinlich Nachbildung einer der berühmten Gruppen des Skopas.

Ein Tritonen-Ehepaar zieht geruhig durch die Fluthen; ein kleiner Fiſchknabe ſchwimmt munter voraus, ein anderer, dem das ſalzige Element auf die Milch der Mutter noch nicht ſchmecken mag, ſtrebt an ihr hinauf; ſie hilft ihm nach, indeſſen ſie ein jüngſtes an die Bruſt geſchloſſen trägt. Anmuthiger iſt nicht leicht etwas gedacht und ausgeführt.

Wie manches ähnliche übergehen wir, wodurch uns die großen Alten

belehrt, wie höchſt ſchätzbar die Natur auf allen ihren Stufen ſey, da wo ſie mit dem Haupte den göttlichen Himmel und da wo ſie mit den Füßen die thieriſche Erde berührt.

Noch einer Darſtellung jedoch können wir nicht geſchweigen; es iſt die römiſche Wölfin. Man ſehe ſie wo man will, auch in der geringſten Nachbildung, ſo erregt ſie immer ein hohes Vergnügen. Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieſer wilden Beſtie ſich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen, und ſich das fürchterliche Scheuſal des Waldes auch mütterlich nach dieſen fremden Gaſtſäuglingen umſieht, der Menſch mit dem wilden Thiere auf das zärtlichſte in Contact kommt, das zerreißende Monſtrum ſich als Mutter, als Pflegerin darſtellt, ſo kann man wohl einem ſolchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten. Sollte die Sage nicht durch den bildenden Künſtler zuerſt entſprungen ſeyn, der einen ſolchen Gedanken plaſtiſch am beſten zu ſchätzen wußte.

Wie ſchwach erſcheint aber, mit ſo großen Conceptionen verglichen, eine **Augusta Puerpera**, — — — — — —!

Der Sinn und das Beſtreben der Griechen iſt, den Menſchen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenſchen. Hier iſt ein Theomorphism, kein Anthromorphism! Ferner ſoll nicht das Thieriſche am Menſchen geadelt werden, ſondern das Menſchliche des Thiers werde hervorgehoben, damit wir uns in höherem Kunſtſinne daran ergötzen, wie wir es ja ſchon, nach einem unwiderſtehlichen Naturtrieb, an lebenden Thiergeſchöpfen thun, die wir uns ſo gern zu Geſellen und Dienern erwählen.

Schauen wir nun nochmals auf Myrons Kuh zurück, ſo bringen wir noch einige Vermuthungen nach, die nämlich, daß er eine junge Kuh vorgeſtellt, welche zum erſtenmal gekalbt, ferner, daß ſie vielleicht unter Lebensgröße geweſen.

Wir wiederholen ſodann das oben zuerſt Geſagte, daß ein Künſtler wie Myron nicht das ſogenannte Natürliche zu gemeiner Täuſchung geſucht haben könne, ſondern daß er den Sinn der Natur aufzufaſſen und auszudrücken gewußt. Der Menge, dem Dilettanten, dem Redner, dem Dichter iſt zu verzeihen, wenn er das, was im Bilde die höchſte abſichtliche Kunſt iſt, nämlich den harmoniſchen Effect, welcher Seele und Geiſt des Beſchauers auf Einen Punkt concentrirt, als rein natürlich empfindet, weil es ſich als höchſte Natur mittheilt; aber unverzeihlich wäre es, nur einen Augenblick zu behaupten, daß dem hohen Myron, dem Nachfolger

des Phidias, dem Vorfahren des Praxiteles, bei der Vollendung seines Werks das Seelenvolle, die Anmuth des Ausdrucks gemangelt habe.

Zum Schlusse sey uns erlaubt, ein paar moderne Epigramme beizubringen, und zwar das erste von Menage, welcher Juno auf diese Kuh eifersüchtig seyn läßt, weil sie ihr eine zweite Io vorzubilden scheint. Diesem braven Neuern ist also zuerst beigegangen, daß es im Alterthum so viele ideelle Thiergestalten giebt, ja daß sie, bei so vielen Liebeshändeln und Metamorphosen, sehr geeignet sind das Zusammentreffen von Göttern und Menschen zu vermitteln. Ein hoher Kunstbegriff, auf den man bei Beurtheilung alter Arbeiten wohl zu merken hat!

Als sie das Kühlein ersah, dein ehernes, eiferte Juno,
Myron! sie glaubte fürwahr, Inachos' Tochter zu sehn.

Zuletzt aber mögen einige rhythmische Zeilen stehen, die unsere Ansicht gedrängt darzustellen geeignet sind.

Daß du die Herrlichste bist, Admetos' Heerden ein Schmuck wärst,
Selber des Sonnengotts Rindern Entsprungene scheinst;
Alles reißet zum Staunen mich hin, zum Preise des Künstlers!
Doch daß du mütterlich auch fühlest, es ziehet mich an.

Jena, den 20. November 1812.

Anforderung an den modernen Bildhauer.

1817.

In der neueſten Zeit iſt zur Sprache gekommen, wie denn wohl der bildende Künſtler, beſonders der plaſtiſche, dem Ueberwinder zu Ehren, ihn als Sieger, die Feinde als Beſiegte darſtellen könne, zu Bekleidung der Architektur, allenfalls im Fronton, im Fries, oder zu ſonſtiger Zierde, wie es die Alten häufig gethan? Dieſe Aufgabe zu löſen hat in den gegenwärtigen Tagen, wo gebildete Nationen mit gebildeten kämpfen, größere Schwierigkeit, als damals, wo Menſchen von höheren Eigenſchaften mit rohen thieriſchen oder mit thierverwandten Geſchöpfen zu kämpfen hatten.

Die Griechen, nach denen wir immer als unſern Meiſtern hinaufſchauen müſſen, gaben ſolchen Darſtellungen gleich durch den Gegenſatz der Geſtalten ein entſchiedenes Intereſſe. Götter kämpfen mit Titanen, und der Beſchauende erklärt ſich ſchnell für die edlere Geſtalt; eben derſelbe Fall iſt, wenn Hercules mit Ungeheuern kämpft, wenn Lapithen mit Centauren in Händel gerathen. Zwiſchen dieſen letztern läßt der Künſtler die Schale des Siegs hin und wieder ſchwanken, Ueberwinder und Ueberwundene wechſeln ihre Rollen, und immer fühlt man ſich geneigt dem rüſtigen Heldengeſchlecht endlich Triumph zu wünſchen. Faſt entgegengeſetzt wird das Gefühl angeregt, wenn Männer mit Amazonen ſich balgen; dieſe, obgleich derb und kühn, werden doch als die ſchwächern geachtet, und ein heroiſch Frauengeſchlecht fordert unſer Mitleid, ſobald es beſiegt, verwundet oder todt erſcheint. Ein ſchöner Gedanke dieſer Art, den man als den heiterſten ſehr hoch zu ſchätzen hat, bleibt doch immer jener Streit der Bacchanten und Faunen gegen die Tyrrhener. Wenn jene, als ächte Berg- und Hügelweſen, halb reh-, halb bocksartig, dem räuberiſchen Seevolk dergeſtalt zu Leibe gehen, daß es in das Meer ſpringen muß

und im Sturz noch der gnädigen Gottheit zu danken hat, in Delphine verwandelt, ſeinem eigenen Elemente auch ferner anzugehören, ſo kann wohl nichts Geiſtreicheres gedacht, nichts Anmuthigeres den Sinnen vorgeführt werden.

Etwas ſchwerfälliger hat römiſche Kunſt die beſiegten und gefangenen faltenreich bekleideten Dacier ihren geharniſchten und ſonſt wohlbewaffneten Kriegern auf Triumphſäulen untergeordnet, der ſpätere Polidor aber uns ſeine Zeitgenoſſen die bürgerlich geſpaltenen Parteien der Florentiner auf ähnliche Weiſe gegen einander kämpfen laſſen. Hannibal Carracci, um die Kragſteine im Saale des Palaſtes Alexander Fava zu Bologna bedeutend zu zieren, wählt männlich rüſtige Geſtalten, mit Sphinxen oder Harpyien im Fauſtgelag, da denn letztere immer die Unterdrückten ſind — ein Gedanke, den man weder glücklich noch unglücklich nennen darf. Der Maler zieht große Kunſtvortheile aus dieſem Gegenſatz, der Zuſchauer aber, der dieſes Motiv zuletzt bloß als mechaniſch anerkennt, empfindet durchaus etwas Ungemüthliches, denn auch das Ungeheuer will man überwunden, nicht unterdrückt ſehen.

Aus allem dieſem erhellt jene urſprüngliche Schwierigkeit, erſt Kämpfende, ſodann aber Sieger und Beſiegte charakteriſtiſch neben einander zu ſtellen, daß ein Gleichgewicht erhalten und die ſittliche Theilnahme an beiden nicht geſtört werde.

In der neuern Zeit iſt ein Kunſtwerk, das uns auf ſolche Art anſpräche, ſchon ſeltener. Bewaffnete Spanier mit nackten Amerikanern im Kampfe vorgeſtellt zu ſehen, iſt ein unerträglicher Anblick; der Gegenſatz von Gewaltſamkeit und Unſchuld ſpricht ſich allzu ſchreiend aus, eben wie beim Bethlehemitiſchen Kindermord. Chriſten, über Türken ſiegend, nehmen ſich ſchon beſſer aus, beſonders wenn das chriſtliche Militär im Coſtüm des ſiebzehnten Jahrhunderts auftritt. Die Verachtung der Mahomedaner gegen alle Sonſtgläubigen, ihre Grauſamkeit gegen Sklaven unſeres Volkes berechtigt ſie zu haſſen und zu tödten.

Chriſten gegen Chriſten, beſonders der neueſten Zeit, machen kein gutes Bild. Wir haben ſchöne Kupferſtiche, Scenen des amerikaniſchen Krieges vorſtellend; und doch ſind ſie, mit reinem Gefühl betrachtet, unerträglich. Wohl uniformirte, regelmäßige, kräftig bewaffnete Truppen, im Schlachtgemenge mit einem Haufen zuſammengelaufenen Volks, worunter man Prieſter als Anführer, Kinder als Fahnenträger ſchaut, können das

Auge nicht ergötzen, noch weniger den innern Sinn, wenn er sich auch sagt, daß der Schwächere zuletzt noch siegen werde. Findet man auch gar halb nackte Wilde mit im Conflict, so muß man sich gestehen, daß es eine bloße Zeitungsnachricht sey, deren sich der Künstler angenommen. Ein Panorama von dem schrecklichen Untergange des Tippo Saib kann nur diejenigen ergötzt haben, die an der Plünderung seiner Schätze Theil genommen.

Wenn wir die Lage der Welt wohl überdenken, so finden wir, daß die Christen durch Religion und Sitten alle mit einander verwandt und wirklich Brüder sind, daß uns nicht sowohl Gesinnung und Meinung als Gewerb und Handel entzweien. Dem deutschen Gutsbesitzer ist der Engländer willkommen, der die Wolle vertheuert, und aus eben dem Grunde verwünscht ihn der mittelländische Fabrikant.

Deutsche und Franzosen, obgleich politisch und moralisch im ewigen Gegensatze, können nicht mehr als kämpfend bildlich vorgestellt werden; wir haben zu viel von ihrer äußern Sitte, ja von ihrem Militärputz aufgenommen, als daß man beide fast gleich costümirte Nationen sonderlich unterscheiden könnte. Wollte nun gar der Bildhauer — damit wir dahin zurückkehren, wo wir ausgegangen sind — nach eigenem Recht und Vortheil seine Figuren aller Kleidung und äußern Zierde berauben, so fällt jeder charakteristische Unterschied weg, beide Theile werden völlig gleich: es sind hübsche Leute, die sich einander ermorden, und die fatale Schicksalsgruppe von Eteokles und Polynices müßte immer wiederholt werden, welche bloß durch die Gegenwart der Furien bedeutend werden kann.

Russen gegen Ausländer haben schon größere Vortheile: sie besitzen aus ihrem Alterthume charakteristische Helme und Waffen, wodurch sie sich auszeichnen können; die mannichfaltigen Nationen dieses unermeßlichen Reichs bieten auch solche Abwechselungen des Costüms dar, die ein geistreicher Künstler glücklich genug benutzen möchte.

Solchen Künstlern ist diese Betrachtung gewidmet; sie soll aber- und abermals aufmerksam machen auf den günstigen und ungünstigen Gegenstand; jener hat eine natürliche Leichtigkeit und schwimmt immer oben, dieser wird nur mit beschwerlichem Kunstapparat über Wasser gehalten.

Blüchers Denkmal.

1817.

Daß Roſtock, eine ſo alte und berühmte Stadt, durch die Großthaten ihres Landsmannes ſich friſch belebt und erhoben fühlte, war ganz naturgemäß; daß die Stellvertreter des Landes, dem ein ſo trefflicher Mann angehört, ſich berufen hielten demſelben am Orte ſeiner Geburt ein bedeutendes Denkmal zu ſtiften, war eine von den erſten Wirkungen eines lang erſehnten Friedens. Die Verſammlung der mecklenburgiſchen Stände im December 1814 faßte den einſtimmigen Beſchluß, die Thaten ihres hochberühmten Landsmanns auf eine ſolche Weiſe zu verehren. Die Sanction der beiden Großherzoge königliche Hoheiten erfolgte darauf, ſo wie die Zuſage eines bedeutenden Beitrags. Alle Mecklenburger wurden ſodann zu freiwilligen Beiträgen gleichfalls eingeladen, und die Stände bewilligten den allenfalls abgehenden Theil der Koſten. Die hochgebildete Erbgroßherzogin Caroline, alles Gute und Schöne befördernd, nahm lebhaften Antheil an dieſem Vorhaben, und wünſchte, im Vertrauen auf ihre Vaterſtadt, daß die Weimariſchen Kunſtfreunde ſich bei der Ausführung nicht unthätig verhalten möchten. Der engere Ausſchuß der Ritter- und Landſchaft ward beauftragt Ideen und Vorſchläge zu ſammeln: hieraus entſtand eine Concurrenz mehrerer verdienten Künſtler; verſchiedene Modelle, Zeichnungen und Entwürfe wurden eingeſendet. Hier aber that ſich die Schwierigkeit hervor, woran in den neueſten Zeiten mancher Plan geſcheitert iſt, wie nämlich die verſchiedenen Wünſche ſo vieler Intereſſenten zu vereinigen ſeyn möchten. Dieſes Hinderniß ſuchte man dadurch zu beſeitigen, daß ein landesherrlicher und ſtändiſcherſeits genehmigter Vorſchlag durch Herrn Kammerherrn von Preen an den Herausgeber gegenwärtiger Hefte gebracht wurde, wodurch man denſelben aufforderte, der Berathung

in dieſer wichtigen Angelegenheit beizuwohnen. Höchſt geehrt durch ein ſo unerwartetes Vertrauen, erneute derſelbe ein früheres Verhältniß mit Herrn Director Schadow in Berlin; verſchiedene Modelle wurden gefertigt und das letzte, bei perſönlicher Anweſenheit gedachten Herrn Directors in Weimar, nochmals mit den dortigen Kunſtfreunden bedacht und beſprochen, ſodann aber durch Vermittelung des in dieſer Angelegenheit immer thätigen Herrn von Preen die Ausführung höchſten und hohen Orts beſchloſſen, und dem bereitwilligen Künſtler übertragen.

Das Piedeſtal aus vaterländiſchem Granit wird auf der Schweriner Schleifmühle, von der ſo ſchöne Arbeiten in dem härteſten Stein bekannt ſind, auf Koſten Ihro königlichen Hoheit des Großherzogs bearbeitet. Auf dieſen Unterſatz, von neun Fuß Höhe, kommt die aus Erz gegoſſene, gleichfalls neun Fuß hohe Statue des Helden zu ſtehen. Er iſt abgebildet mit dem linken Fuß vorſchreitend, die Hand am Säbel; die Rechte führt den Commandoſtab. Seine Kleidung kunſtgemäß, doch erinnernd an eine in den neueren Zeiten nicht ſeltene Tracht. Der Rücken durch eine Löwenhaut bekleidet, wovon der Rachen auf der Bruſt das Heft bildet. Das entblößte Haupt läßt eine prächtige Stirn ſehen; die höchſt günſtigen Züge des Geſichts ſprechen einen bedeutenden Charakter aus, wie denn überhaupt die ſchlanke Geſtalt des Kriegers dem Künſtler ſehr willkommen entgegentritt.

Zu bedeutenden halberhobenen Arbeiten an das Piedeſtal ſind auch ſchon Zeichnungen und Vorſchläge eingereicht, deren nähere Beſtimmung noch zu erwarten ſteht.

Die am Schluſſe des Jahres 1815 verſammelten Stände benutzten den 16. December, als den Geburtstag des Fürſten, ihre dankbare Verehrung nebſt der Anzeige des von ſeinem Vaterlande ihm zu errichtenden Monuments überreichen zu laſſen; die darauf erfolgte Antwort geziemt einem Manne, welcher, im Gefühl, daß die That ſelbſt ſpreche, ein Denkmal derſelben eher ablehnen als begünſtigen möchte.

Auszug eines Schreibens.

Berlin den 29. Auguſt 1818.

„Nunmehr kann ich mit Vergnügen und Zufriedenheit vermelden, wie der Guß des größten Stückes von der Koloſſalſtatue des Fürſten Blücher

trefflich gerathen ist. Außer dem Kopf ist es die ganze Höhe vom Halse an bis herunter mit der Plinthe. Den 21. d. M., Abends gegen 6 Uhr, wurde dem Ofen Feuer gegeben, und des andern Morgens um 4 Uhr abgestochen. Einhundert und vier Centner waren eingesetzt worden. Der größere Theil hiervon diente dem eigentlich in die Form Einfließenden durch den Druck Dichtheit zu geben. Das Metall floß ruhig ein, und setzte sich wagerecht in den Windpfeifen oder Luftröhren. Hieraus war die Andeutung eines gelungenen Gusses abzunehmen. Gestern haben wir den Guß bis unter die Plinthe von Form freigemacht, und uns überzeugt, daß von oben bis unten alles dicht und rein ausgefallen. Sonst geschieht bei dergleichen großen Güssen, daß wohl Stellen, gleich dem Bimsstein, porös vorkommen, oder wenn auch dicht, mit fremden Theilchen von Formmasse gemischt sind, welches alles hier nicht der Fall ist.

Der Guß geschah in der königlichen Kanonengießerei beim Zeughause, und man ist, außer dem guten Glücke, das Gelingen der Bedächtigkeit und Einsicht des französischen Formers und Gießers, so wie der Erfahrung und willigen Theilnahme der königlichen Beamten schuldig, ohne welches Einverständniß man nicht sicher gearbeitet und einen so wichtigen Zweck schwerlich erreicht hätte. Denn das Kupfer hat die sonderbare Eigenschaft, daß man den Augenblick der höchsten Flüssigkeit benutzen muß, welchen, wenn er vorbei ist, man durch das stärkste Feuer nicht wieder zurückbringt, man müßte denn von vorn kalt wieder anfangen. Diesen Augenblick zu erkennen, haben unsere Kanonengießer die größte Fertigkeit.

Ich habe schon gemeldet, daß eine solche Form aus horizontalen Schichten besteht, und wie gut das Metall mag geflossen seyn, geht daraus hervor, daß in die dichten Fugen derselben das Metall dünn wie ein Blatt eingedrungen ist.

Nun haben wir den Kern herauszuschaffen, welches eine schwierige Arbeit ist, da uns nur drei Oeffnungen zu Gebote stehen, nämlich unten durch die beiden Fußsohlen, inwendig der Plinthe und oben am Hals. Um den Mantel schwebend zu erhalten, sind künstliche Vorrichtungen angebracht: metallene Stäbe nämlich, welche gegenwärtig noch aus dem Gewande hervorstehen, und künftig zugleich mit der Oberfläche verarbeitet werden.

Was jemanden, der in Rußland gießen sah, neu war, ist die hier angewendete größere Zahl von Guß- und Luftröhren. Dort sah man vier Statuen in der Grube dermaßen damit umgeben, daß sie einem Ballen ver-

Wurzeln glichen. Man ist in Frankreich davon abgekommen, indem die Luft durch so viele Verästungen gleichsam abgefangen wird, und das Metall hie und da außen bleibt.

Sehr wichtig ist auch die Methode, wodurch man das Wachs, welches sonst die Dicke des Metalles bestimmte, entbehren kann. Jetzt, wenn über das fertige Modell die Form gemacht, und diese wieder abgenommen ist, wird die ganze Oberfläche beschabt, und zwar um so viel, als die Metalldicke künftighin betragen soll. In diesem Zustande gab unsere Statue einen sonderbaren Anblick; die Figur schien sehr lang und dünn, und daher außer aller Proportion."

Von diesem und anderem wird Herr Director Schadow dem Publicum hoffentlich nähere Nachricht geben, wenn das Werk selbst vor aller Augen steht. Man hofft, daß dieses Standbild an Ort und Stelle auf den 18. Juni 1819 wird zu schauen seyn. Die zwei Relieftafeln werden in dießjähriger Ausstellung erscheinen. Die erste stellt vor den Helden, sich vom Sturze mit dem Pferd aufraffend, und zu gleicher Zeit den Feind bedrohend; der Genius des Vaterlandes schützt ihn mit der Aegide; die zweite zeigt den Helden zu Pferde, widerwärtige dämonische Gestalten in den Abgrund jagend. Auch hier mangelt es nicht am Beistand der guten Geister.

Folgende Inschriften sind genehmigt:

Dem Fürsten
Blücher
von Wahlstadt
Die Seinen.

In Harren und Krieg,
In Sturz und Sieg
Bewußt und groß:
So riß er uns
Von Feinden los.

Die Externſteine.

1824.

An der ſüdweſtlichen Gränze der Grafſchaft Lippe zieht ſich ein langes, waldiges Gebirg hin, der Lippiſche Wald, ſonſt auch der Teutoburger Wald genannt, und zwar in der Richtung von Südoſt nach Südweſt; die Gebirgsart iſt bunter Sandſtein.

An der nordöſtlichen Seite gegen das flache Land zu, in der Nähe der Stadt Horn am Ausgange eines Thales, ſtehen, abgeſondert vom Gebirg, drei bis vier einzelne ſenkrecht in die Höhe ſtrebende Felſen; ein Umſtand, der bei genannter Gebirgsart nicht ſelten iſt. Ihre ausgezeichnete Merkwürdigkeit erregte von den früheſten Zeiten Ehrfurcht; ſie mochten dem heidniſchen Gottesdienſt gewidmet ſeyn, und wurden ſodann dem chriſtlichen geweiht. Der compacte, aber leicht zu bearbeitende Stein gab Gelegenheit Einſiedeleien und Capellen auszuhöhlen; die Feinheit des Korns erlaubte ſogar Bildwerke darin zu arbeiten. An dem erſten und größten dieſer Steine iſt die Abnahme Chriſti vom Kreuz, in Lebensgröße, halb erhoben, in die Felswand eingemeißelt.

Eine treffliche Nachbildung dieſes merkwürdigen Alterthums verdanken wir dem königlich preußiſchen Hofbildhauer Herrn Rauch, welcher daſſelbe im Sommer 1823 gezeichnet, und erwehrt man ſich auch nicht des Vermuthens, daß ein zarter Hauch der Ausbildung dem Künſtler des neunzehnten Jahrhunderts angehöre, ſo iſt doch die Anlage ſelbſt ſchon bedeutend genug, deren Verdienſt einer frühern Epoche nicht abgeſprochen werden kann.

Wenn von ſolchen Alterthümern die Rede iſt, muß man immer vorausſagen und ſetzen, daß von der chriſtlichen Zeitrechnung an die bildende

Kunſt, die ſich im Nordweſten niemals hervorthat, nur noch im Südoſten, wo ſie ehemals den höchſten Grad erreicht, ſich erhalten, wiewohl nach und nach verſchlechtert habe. Der Byzantiner hatte Schulen oder vielmehr Gilden der Malerei, der Moſaik, des Schnitzwerks; auch wurzelten dieſe und rankten um ſo feſter, als die chriſtliche Religion eine von den Heiden ererbte Leidenſchaft, ſich an Bildern zu erfreuen und zu erbauen, unabläſſig forthegte, und daher dergleichen ſinnige Darſtellungen geiſtiger und heiliger Gegenſtände auf einen ſolchen Grad vermehrte, daß Vernunft und Politik empört ſich dagegen zu ſträuben anfingen, wodurch denn das größte Unheil entſchiedener Spaltungen der morgenländiſchen Kirche bewirkt ward.

Im Weſten war dagegen alle Fähigkeit irgend eine Geſtalt hervorzubringen, wenn ſie je da geweſen, völlig verloren. Die eindringenden Völker hatten alles, was in früherer Zeit dahin gewandert ſeyn mochte, weggeſchwemmt; eine öde bildloſe Landweite war entſtanden; wie man aber, um ein unausweisliches Bedürfniß zu befriedigen, ſich überall nach den Mitteln umſieht, auch der Künſtler ſich immer gern dahin begiebt, wo man ſein bedarf, ſo konnte es nicht fehlen, daß nach einer Beruhigung der Welt, bei Ausbreitung des chriſtlichen Glaubens, zu Beſtimmung der Einbildungskraft die Bilder im nördlichen Weſten gefordert, und öſtliche Künſtler dahin gelockt wurden.

Ohne alſo weitläufiger zu ſeyn, geben wir gern zu, daß ein mönchiſcher Künſtler unter den Schaaren der Geiſtlichen, die der erobernde Hof Carls des Großen nach ſich zog, dieſes Werk könne verfertigt haben. Solche Techniker, wie noch jetzt unſere Stuckatoren und Arabeskenmaler, führten Muſter mit ſich, wonach ſie auch deßhalb genau arbeiteten, weil die einmal gegebene Geſtalt ſich zu ſicherem andächtigen Behuf immerfort identiſch eindrücken, und ſo ihre Wahrhaftigkeit beſtärken ſollte.

Wie dem nun auch ſey, ſo iſt das gegenwärtig in Frage ſtehende Kunſtwerk ſeiner Art und Zeit nach gut, ächt und ein öſtliches Alterthum zu nennen, und da die treffliche Abbildung jedermann im Steindruck zugänglich ſeyn wird, ſo wenden wir unſere Aufmerkſamkeit zuerſt auf die geſtauchte Form des Kreuzes, die ſich der gleichſchenkeligen des griechiſchen annähert; ſodann aber auf Sonne und Mond, welche in den oberen Winkeln zu beiden Seiten ſichtbar ſind, und in ihren Scheiben zwei Kinder ſehen laſſen, auf welchen beſonders unſere Betrachtung ruht.

Es ſind halbe Figuren mit geſenkten Köpfen, vorgeſtellt wie ſie große

herabſinkende Vorhänge halten, als wenn ſie damit ihr Angeſicht verbergen und ihre Thränen abtrocknen wollten.

Daß dieſes aber eine uralte ſinnliche Vorſtellung der orientaliſchen Lehre, welche zwei Principien annimmt, geweſen ſey, erfahren wir durch Simplicius' Auslegung zu Epiktet, indem derſelbe im vierunddreißigſten Abſchnitt ſpottend ſagt: „Ihre Erklärung der Sonn- und Mondfinſterniſſe legt eine zum Erſtaunen hohe Gelehrſamkeit an den Tag: denn ſie ſagen, weil die Uebel, die mit dem Bau der Welt verflochten ſind, durch ihre Bewegungen viel Verwirrung und Aufruhr machen, ſo ziehen die Himmelslichter gewiſſe Vorhänge vor, damit ſie an jenem Gewühl nicht den mindeſten Theil nehmen, und die Finſterniſſe ſeyen nichts anders, als dieſes Verbergen der Sonne oder des Mondes hinter ihrem Vorhang."

Nach dieſen hiſtoriſchen Grundlagen gehen wir noch etwas weiter, und bedenken, daß Simplicius, mit mehreren Philoſophen aus dem Abendlande, um die Zeit des Manes nach Perſien wanderte, welcher ein geſchickter Maler, oder doch mit einem ſolchen verbündet geweſen zu ſeyn ſcheint, indem er ſein Evangelium mit wirkſamen Bildern ſchmückte, und ihm dadurch den beſten Eingang verſchaffte. Und ſo wäre es wohl möglich, daß ſich dieſe Vorſtellung von dort herſchriebe, da ja die Argumente des Simplicius gegen die Lehre von zwei Principien gerichtet ſind.

Doch da in ſolchen hiſtoriſchen Dingen aus ſtrenger Unterſuchung immer mehr Ungewißheit erfolgt, ſo wollen wir uns nicht allzu feſt hierauf lehnen, ſondern nur andeuten, daß dieſe Vorſtellung des Externſteins einer uralten orientaliſchen Denkweiſe gemäß gebildet ſey.

Uebrigens hat die Compoſition des Bildes wegen Einfalt und Adel wirkliche Vorzüge. Ein den Leichnam herablaſſender Theilnehmer ſcheint auf einen niedrigen Baum getreten zu ſeyn, der ſich durch die Schwere des Mannes umbog, wodurch denn die immer unangenehme Leiter vermieden iſt. Der Aufnehmende iſt anſtändig gekleidet, ehrwürdig und ehrerbietig hingeſtellt. Vorzüglich aber loben wir den Gedanken, daß der Kopf des herabſinkenden Heilandes an das Antlitz der zur Rechte ſtehenden Mutter ſich lehnt, ja durch ihre Hand ſanft angedrückt wird — ein ſchönes würdiges Zuſammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben, ob es gleich der Größe einer ſo erhabenen Mutter zukommt. In ſpäteren Vorſtellungen erſcheint ſie dagegen heftig in Schmerz ausbrechend, ſodann in dem Schooß ihrer Frauen ohnmächtig liegend, bis ſie zuletzt bei Daniel

da Volterra rücklings quer hingeſtreckt unwürdig auf dem Boden geſehen wird.

Aus einer ſolchen das Bild durchſchneidenden horizontalen Lage der Mutter jedoch haben ſich die Künſtler wahrſcheinlich deßhalb nicht wieder herausgefunden, weil eine ſolche Linie, als Contraſt des ſchroff in die Höhe ſtehenden Kreuzes, unerläßlich ſcheint.

Daß eine Spur des Manichäismus durch das Ganze gehe, möchte ſich auch noch durch den Umſtand bekräftigen, daß, wenn Gott der Vater ſich über dem Kreuze mit der Siegesfahne zeigt, in einer Höhle unter dem Boden ein paar hart gegen einander knieende Männer von einem löwenklauigen Schlangendrachen, als dem böſen Princip, umſchlungen ſind, welche, da die beiden Hauptweltmächte einander das Gleichgewicht halten, durch das obere große Opfer kaum zu retten ſeyn möchten.

Und nun vergeſſen wir nicht anzuführen, daß in d'Agincours Werk: **Histoire des Arts par les Monumens**, und zwar auf deſſen 163. Tafel, eine ähnliche Vorſtellung vorhanden iſt, wo auf einem Gemälde, die Kreuzabnahme vorſtellend, oben an der einen Seite der Sonnenknabe deutlich zu ſehen iſt, indeſſen der Mondknabe durch die Unbilden der Zeit ausgelöſcht worden.

Nun aber zum Schluß werde ich erinnert, daß ähnliche Abbildungen in den Mithra-Tafeln zu ſehen ſeyen, weßhalb ich denn die erſte Tafel aus Thomas Hyde's **Historia religionis veterum Persarum** bezeichne, wo die alten Götter Sol und Luna noch aus Wolken oder hinter Gebirgen in erhobener Arbeit hervortreten, ſodann aber die Tafeln **XIX** und **XX** zu Heinrich Seels Mithra-Geheimniſſen, Aarau 1823, noch anführe, wo die genannten Gottheiten in flach vertieften Schalen wenig erhöht ſymboliſch gebildet ſind.

Chriſtus

nebſt zwölf alt- und neuteſtamentlichen Figuren, den Bildhauern vorgeſchlagen.

1830.

Wenn wir den Malern abgerathen ſich vorerſt mit bibliſchen Gegenſtänden zu beſchäftigen, ſo wenden wir uns, um die hohe Ehrfurcht, die wir vor jenem Cyclus hegen, zu bethätigen, an die Bildhauer, und denken hier die Angelegenheit im Großen zu behandeln.

Es iſt uns ſchmerzlich zu vernehmen, wenn man einen Plaſtiker auffordert Chriſtus und ſeine Apoſtel in einzelnen Bildniſſen aufzuſtellen; Raphael hat es mit Geiſt und Heiterkeit einmal maleriſch behandelt, und nun ſollte man es dabei bewenden laſſen. Wo ſoll der Plaſtiker die Charaktere hernehmen, um ſie genugſam zu ſondern? Die Zeichen des Märtyrerthums ſind der neuern Welt nicht anſtändig genügend, der Künſtler will die Beſtellung nicht abweiſen, und da bleibt ihm dann zuletzt nichts übrig, als wackern wohlgebildeten Männern Ellen auf Ellen Tuch um den Leib zu drapiren, mehr als ſie je in ihrem ganzen Leben möchten gebraucht haben.

In einer Art von Verzweiflung, die uns immer ergreift, wenn wir mißgeleitete oder mißbrauchte ſchöne Talente zu bedauern haben, bildete ſich bei mir der Gedanke, dreizehn Figuren aufzuſtellen, in welchen der ganze bibliſche Cyclus begriffen werden könnte; welches wir denn mit gutem Wiſſen und Gewiſſen hierdurch mittheilen.

I.

Adam,

in vollkommen menſchlicher Kraft und Schönheit; ein Canon, nicht wie der Heldenmann, ſondern wie der fruchtreiche, weichſtarke Vater der

Menſchen zu denken ſeyn möchte; mit dem Fell bekleidet, das, ſeine Nacktheit zu decken, ihm von oben gegeben ward. Zu der Bildung ſeiner Geſichtszüge würden wir den größten Meiſter auffordern. Der Urvater ſieht mit ernſtem Blick, halb traurig lächelnd, auf einen derben tüchtigen Knaben, dem er die rechte Hand aufs Haupt legt, indem er mit der linken das Grabſcheit, als von der Arbeit ausruhend, nachläſſig ſinken läßt.

Der erſtgeborene Knabe, ein tüchtiger Junge, erwürgt mit wildem Kindesblick und kräftigen Fäuſten ein paar Drachen, die ihn bedrohen wollten, wozu der Vater, gleichſam über den Verluſt des Paradieſes getröſtet, hinſieht. Wir ſtellen bloß das Bild dem Künſtler vor die Augen: es iſt für ſich deutlich und rein; was man hinzu denken kann, iſt gering.

II.

Noah,

als Winzer, leicht gekleidet und geſchürzt, aber doch ſchon gegen das Thierfell anmuthig contraſtirend, einen reich behangenen Rebeſtock in der linken Hand, einen Becher, den er zutraulich hinweist, in der rechten. Sein Geſicht edel heiter, leicht von dem Geiſte des Weins belebt. Er muß die zufriedene Sicherheit ſeiner ſelbſt andeuten, ein behagliches Bewußtſeyn, daß, wenn er auch die Menſchen von wirklichen Uebeln nicht zu befreien vermöge, er ihnen doch ein Mittel, das gegen Sorge und Kummer, wenn auch nur augenblicklich, wirken ſolle, darzureichen das Glück habe.

III.

Moſes.

Dieſen Heroen kann ich mir freilich nicht anders als ſitzend denken, und ich erwehre mich deſſen um ſo weniger, als ich, um der Abwechslung willen, auch wohl einen Sitzenden und in dieſer Lage Ruhenden möchte dargeſtellt ſehen. Wahrſcheinlich hat die überkräftige Statue des Michel Angelo, am Grabe Julius' II., ſich meiner Einbildungskraft dergeſtalt bemächtigt, daß ich nicht von ihr loskommen kann; auch ſey deßwegen das fernere Nachdenken und Erfinden dem Künſtler und Kenner überlaſſen.

IV.

David

darf nicht fehlen, ob er mir gleich auch als eine ſchwierige Aufgabe erſcheint. Den Hirtenſohn, Glücksritter, Helden, Sänger, König und Frauenlieb in Einer Perſon, oder eine vorzügliche Eigenſchaft derſelben glücklich hervorgehoben, darzuſtellen, möge dem genialen Künſtler glücken.

V.

Jeſaias.

Fürſtenſohn, Patriot und Prophet, ausgezeichnet durch eine würdige warnende Geſtalt. Könnte man durch irgend eine Ueberlieferung dem Coſtüme jener Zeiten beikommen, ſo wäre das hier von großem Werthe.

VI.

Daniel.

Dieſen getraue ich mir ſchon näher zu bezeichnen. Ein heiteres längliches wohlgebildetes Geſicht, ſchicklich bekleidet, von langem lockigem Haar, ſchlanke zierliche Geſtalt, enthuſiaſtiſch in Blick und Bewegung. Da er in der Reihe zunächſt an Chriſtum zu ſtehen kommt, würde ich ihn gegen dieſen gewendet vorſchlagen, gleichſam im Geiſte den Verkündeten vorausſchauend.

Wenn wir uns vorſtellen, in eine Baſilika eingetreten zu ſeyn und im Vorſchreiten links die beſchriebenen Geſtalten betrachtet zu haben, ſo gelangen wir nun in der Mitte vor

VII.

Chriſtus ſelbſt

welcher als hervortretend aus dem Grabe darzuſtellen iſt. Die herabſinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, den göttlich aufs neue Belebten in verherrlichter Mannesnatur und ſchicklicher Nacktheit darzuſtellen, zur Verſöhnung, daß wir ihn ſehr unſchicklich gemartert, ſehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam ſehen mußten. Es wird dieſes eine der ſchönſten Aufgaben für den Künſtler werden, welche unſeres Wiſſens noch niemals glücklich gelöst worden iſt.

Gehen wir nun an der andern Seite hinunter und betrachten die ſechs folgenden neuteſtamentlichen Geſtalten, ſo finden wir

VIII.

den Jünger Johannes.

Dieſem würden wir ein rundliches Geſicht, krauſe Haare und durchaus eine derbere Geſtalt als dem Daniel geben, um durch jenen das ſehnſüchtige Liebeſtreben nach dem Höchſten, hier die befriedigte Liebe in der herrlichſten Gegenwart auszudrücken. Bei ſolchen Contraſten läßt ſich auf eine zarte, kaum den Augen bemerkbare Weiſe die Idee darſtellen, von welcher wir eigentlich ergriffen ſind.

IX.

Matthäus, der Evangeliſt.

Dieſen würden wir vorſtellen als einen ernſten ſtillen Mann von entſchieden ruhigem Charakter, ein Genius, wie ihm ja immer zugetheilt wird, hier aber in Knabengeſtalt, würde ihm beigeſellt, der in flacherhobener Arbeit eine Platte ausmeißelt, auf deren ſichtbarem Theil man die Verehrung des auf der Mutter Schooße ſitzenden Jeſuskindleins durch einen König, im Fernen durch einen Hirten, mit Andeutungen von folgenden, zu ſehen hätte. Der Evangeliſt, ein Täfelchen in der Linken, einen Griffel in der Rechten, blickt heiter aufmerkſam nach dem Vorbilde, als einer, der augenblicklich niederſchreiben will. Wir ſehen dieſe Geſtalt mit ihrer Umgebung auf mannichfaltige Weiſe freudig im Geiſte.

Wir betrachten überhaupt dieſen dem Sinne nach als das Gegenbild von Moſes und wünſchen, daß der Künſtler tiefen Geiſtes hier Geſetz und Evangelium in Contraſt bringe; jener hat die ſchon eingegrabenen ſtarren Gebote im Urſtein, dieſer iſt im Begriff das lebendige Ereigniß leicht und ſchnell aufzufaſſen. Jenem möchte ich keinen Geſellen geben, denn er erhielt ſeine Tafeln unmittelbar aus der Hand Gottes; bei dieſem aber kann, wenn man allegoriſiren will, der Genius die Ueberlieferung vorſtellen, durch welche eine dergleichen Kunde erſt zu dem Evangeliſten mochte gekommen ſeyn.

X.

Dieſen Platz wollen wir dem Hauptmann von Capernaum gönnen; er iſt einer der erſten Gläubigen, der von dem hohen Wundermanne Hülfe fordert nicht für ſich, noch einen Blutsverwandten, ſondern für den treueſten willfährigſten Diener. Es liegt hierin etwas ſo Zartes, daß wir wünſchten, es möchte mitempfunden werden.

Da bei dem ganzen Vorſchlag eigentlich Mannichfaltigkeit zugleich beabſichtigt iſt, ſo haben wir hier einen römiſchen Hauptmann in ſeinem Coſtüme, der ſich trefflich ausnehmen wird. Wir verlangen nicht gerade, daß man ihm anſehe, was er bringt und will; es iſt uns genug, wenn der Künſtler einen kräftig verſtändigen und zugleich wohlwollenden Mann darſtellt.

XI.

Maria Magdalena.

Dieſe würde ich ſitzend oder halb gelehnt dargeſtellt wünſchen, aber weder mit einem Todtenkopf noch einem Buche beſchäftigt; ein zu ihr geſellter Genius müßte ihr das Salbfläſchchen vorweiſen, womit ſie die Füße des Herrn geehrt, und ſie ſähe es mit frommem wohlgefälligem Behagen an. Dieſen Gedanken haben wir ſchon in einer allerliebſten Zeichnung ausgeführt geſehen, und wir glauben nicht, daß etwas Frommanmuthigeres zu denken ſey.

XII.

Paulus.

Der ernſte gewaltige Lehrer! Er wird gewöhnlich mit dem Schwerte vorgeſtellt, welches wir aber, wie alle Marterinſtrumente ablehnen und ihn lieber in der beweglichen Stellung zu ſehen wünſchten eines, der ſeinem Wort, mit Mienen ſowohl als Gebärde, Nachdruck verleihen und Ueberzeugung erringen will. Er würde, als Gegenſtück von Jeſaias, dem vor Gefahr warnenden Lehrer, dem die traurigſten Zuſtände voraus erblickenden Seher nicht gerade gegenüber ſtehen, aber doch in Bezug zu denken ſeyn.

XIII.

Petrus.

Dieſen wünſchte ich nun auf das geiſtreichſte und wahrhafteſte behandelt.

Wir ſind oben in eine Baſilika hereingetreten, haben zu beiden Seiten in den Intercolumnien die zwölf Figuren im allgemeinen erblickt; in der Mitte, in dem würdigſten Raum, den Einzelnen, Unvergleichbaren. Wir fingen hiſtoriſch auf unſerer linken Hand an, und betrachteten das Einzelne der Reihe nach.

In der Geſtalt, Miene, Bewegung St. Peters aber wünſchte ich folgendes ausgedrückt. In der Linken hängt ihm ein koloſſaler Schlüſſel, in der Rechten trägt er den Gegenpart, eben wie einer der im Begriff iſt auf- oder zuzuſchließen. Dieſe Haltung, dieſe Miene recht wahrhaft auszudrücken, müßte einem ächten Künſtler die größte Freude machen. Ein ernſter forſchender Blick würde gerade auf den Eintretenden gerichtet ſeyn, ob er denn auch ſich hierher zu wagen berechtigt ſey. Und dadurch würde zugleich dem Scheidenden die Warnung gegeben, er möge ſich in Acht nehmen, daß nicht hinter ihm die Thüre für immer zugeſchloſſen werde.

Wiederaufnahme.

Ehe wir aber wieder hinaustreten, drängen ſich uns noch folgende Betrachtungen auf. Hier haben wir das alte und neue Teſtament, jenes vorbildlich auf Chriſtum deutend, ſodann den Herrn ſelbſt in ſeine Herrlichkeit eingehend, und das neue Teſtament ſich in jedem Sinne auf ihn beziehend. Wir ſehen die größte Mannichfaltigkeit der Geſtalten und doch immer, gewiſſermaßen paarweiſe, ſich auf einander beziehend, ohne Zwang und Anforderung: Adam auf Noah, Moſes auf Matthäus, Jeſaias auf Paulus, Daniel auf Johannes; David und Magdalena möchten ſich unmittelbar auf Chriſtum ſelbſt beziehen, jener ſtolz auf ſolch einen Nachkommen, dieſe durchdrungen von dem allerſchönſten Gefühle, einen würdigen Gegenſtand für ihr liebevolles Herz gefunden zu haben. Chriſtus ſteht allein im geiſtigſten Bezug zu ſeinem himmliſchen Vater. Den Gedanken, ihn darzuſtellen, wie die Grabestücher von ihm wegſinken, haben wir ſchon benutzt gefunden, aber es iſt nicht die Frage, neu zu ſeyn, ſondern das Gehörige zu finden, oder wenn es gefunden iſt, es anzuerkennen.

Es iſt offenbar, daß bei der Fruchtbarkeit der Bildhauer ſie nicht immer glücklich in der Wahl ihrer Gegenſtände ſind; hier werden ihnen viele Figuren geboten, deren jede einzeln werth iſt des Unternehmens; und ſollte auch das Ganze, im Großen ausgeführt, nur der Einbildungskraft anheim gegeben werden, ſo wäre doch in Modellen mäßiger Größe mancher Ausſtellung eine anmuthige Mannichfaltigkeit zu geben. Der Verein, der dergleichen billigte, würde wahrſcheinlich Beifall und Zufriedenheit erwerben.

Würden mehrere Bildhauer aufgerufen ſich, nach ihrer Neigung und Fähigkeit in die einzelnen Figuren zu theilen, ſie in gleichem Maßſtab zu modelliren, ſo könnte man eine Ausſtellung machen, die in einer großen bedeutenden Stadt gewiß nicht ohne Zulauf ſeyn würde.

Verein der deutſchen Bildhauer.

Jena, den 27. Juli 1817.

Da von allen Zeiten her die Bildhauerkunſt das eigentliche Fundament aller bildenden Kunſt geweſen und mit deren Abnahme und Untergang auch alles andere Mit- und Untergeordnete ſich verloren, ſo vereinigen ſich die deutſchen Bildhauer in dieſer bedenklichen Zeit, ohne zu unterſuchen, wie die übrigen verwandten Künſte ſich vorzuſehen hätten, auf ihre alten, anerkannten, ausgeübten und niemals widerſprochenen Rechte und Satzungen dergeſtalt, daß es für Kunſt und Handwerk gelte, wo erhobene, halb und ganz runde Arbeit zu leiſten iſt.

Der Hauptzweck aller Plaſtik, welches Wortes wir uns künftighin zu Ehren der Griechen bedienen, iſt, daß die Würde des Menſchen innerhalb der menſchlichen Geſtalt dargeſtellt werde. Daher iſt ihr alles außer dem Menſchen zwar nicht fremd, aber doch nur ein Nebenwerk, welches erſt der Würde des Menſchen angenähert werden muß, damit ſie derſelbigen diene, ihr nicht etwa in den Weg trete, oder vielleicht gar hinderlich und ſchädlich ſey. Dergleichen ſind Gewänder und alle Arten von Bekleidungen und Zuthaten; auch ſind die Thiere hier gemeint, welche diejenige Kunſt ganz allein würdig bilden kann, die ihnen ihren Theil von dem im Menſchen wohnenden Gottesgebilde in hohem Maße zuzutheilen verſteht.

Der Bildhauer wird daher von früheſter Jugend auf einſehen, daß er eines Meiſters bedarf und aller Selbſtlernerei, d. h. Selbſtquälerei zeitig abſagen. Er wird das geſunde menſchliche Gebilde vom Knochenbau herauf, durch Bänder, Sehnen und Muskeln, aufs fleißigſte durchüben; welches ihm keine Schwierigkeit machen wird, wenn ſein Talent, als ein Selbſtgeſundes, ſich im Geſunden und Jugendlichen wieder anerkennt.

Wie er nun das vollkommene, obſchon gleichgültige Ebenmaß der

menſchlichen Geſtalt, männlichen und weiblichen Geſchlechts, ſich als einen würdigen Canon anzueignen und denſelben darzuſtellen im Stande iſt, ſo iſt alsdann der nächſte Schritt zum Charakteriſtiſchen zu thun. Hier bewährt ſich nun jener Typus auf und ab zu allem Bedeutenden, welches die menſchliche Natur zu offenbaren fähig iſt, und hier ſind die griechiſchen Muſter allen andern vorzuziehen, weil es ihnen glückte den Raupen- und Puppenzuſtand ihrer Vorgänger zur höchſtbewegten Pſyche hervorzuheben, alles wegzunehmen, und ihren Nachfolgern, die ſich nicht zu ihnen bekennen, ſondern in ihrer Unmacht Original ſeyn wollen, in dem Sanften nur Schwäche und in dem Starken nur Parodie und Caricatur übrig zu laſſen.

Weil aber in der Plaſtik zu denken und zu reden ganz unzuläſſig und unnütz iſt, der Künſtler vielmehr würdige Gegenſtände mit Augen ſehen muß, ſo hat er nach den Reſten der höchſten Vorzeit zu fragen, welche denn ganz allein in den Arbeiten des Phidias und ſeiner Zeitgenoſſen zu finden ſind. Hiervon darf man gegenwärtig entſchieden ſprechen, weil genugſame Reſte dieſer Art ſich ſchon jetzt in London befinden, ſo daß man alſo einen jeden Plaſtiker gleich an die rechte Quelle weiſen kann.

Jeder deutſche Bildhauer verbindet ſich daher, alles was ihm von eigenem Vermögen zu Gebote ſteht, oder was ihm durch Freunde, Gönner und ſonſtige Zufälligkeiten zu Theil wird, darauf zu verwenden, daß er eine Reiſe nach England mache und daſelbſt ſo lange als möglich verweile; indem allhier zuvörderſt die Elgin'ſchen Marmore, ſodann aber auch die übrigen dort befindlichen, dem Muſeum einverleibten Sammlungen eine Gelegenheit geben, die in der bewohnten Welt nicht weiter zu finden iſt.

Daſelbſt ſtudire er vor allen Dingen aufs fleißigſte den geringſten Ueberreſt des Parthenons und des Phigaliſchen Tempels; auch der kleinſte, ja beſchädigte Theil wird ihm Belehrung geben. Dabei bedenke er freilich, damit er ſich nicht entſetze, daß es nicht gerade nöthig ſey ein Phidias zu werden.

Denn obgleich in höherem Sinne nichts weniger von der Zeit abhängt, als die wahre Kunſt, ſie auch wohl überall immer zur Erſcheinung kommen könnte, wenn ſelbſt der talentreiche Menſch ſich nicht gewöhnlich gefiele albern zu ſeyn, ſo iſt in unſerer gegenwärtigen Lage wohl zu betrachten, daß ja die Nachfolger des Phidias ſelbſt ſchon von jener ſtrengen

Höhe herabſtiegen, theils in Jumonen und Aphroditen, theils in ephebiſchen und Herculiſchen Geſtalten, und was der Zwiſchenkreis alles enthalten mag, ſich jeder nach ſeinen Fähigkeiten und ſeinem eigenen Charakter zu ergehen wußte, bis zuletzt das Porträt ſelbſt, Thiere und Phantaſiegeſtalten von der hohen Würde des Olympiſchen Jupiters und der Pallas des Parthenon participirten.

In dieſen Betrachtungen alſo erkennen wir an, daß der Plaſtiker die Kunſtgeſchichte in ſich ſelbſt repräſentiren müſſe; denn an ihm wird ſogleich merklich, von welchem Punkte er ausgegangen. Welch ein lebender Meiſter dem Künſtler beſchieden iſt, hängt nicht von ihm ab; was er aber für Muſter aus der Vergangenheit ſich wählen will, das iſt ſeine Sache, ſobald er zur Erkenntniß kommt, und da wähle er nur immer das Höchſte: denn er hat alsdann einen Maßſtab, wie ſchätzenswerth er noch immer ſey, wenn er auch hinter jenem zurückbleibt. Wer unvollkommene Muſter nachahmt, beſchädigt ſich ſelbſt: er will ſie nicht übertreffen, ſondern hinter ihnen zurückbleiben.

Sollte aber dieſer gegenwärtige Vereinsvorſchlag von den Gliedern der edlen Zunft gebilligt und mit Freuden aufgenommen werden, ſo iſt zu hoffen, daß die deutſchen Gönner auch hierhin ihre Neigung wenden. Denn obgleich ein jeder Künſtler, der ſich zum Plaſtiſchen beſtimmt fühlt, ſich dieſe Wallfahrt nach London zuſchwören und mit Gefahr des Pilger- und Märtyrthums ausführen muß, ſo wird es doch der deutſchen Nation viel anſtändiger und für die gute Sache ſchneller wirkſam werden, wenn ein geprüfter junger Mann von hinreichender Fertigkeit dorthin mit Empfehlungen geſendet und unter Aufſicht gegeben würde. Denn gerade, daß deutſche Künſtler nach Italien, ganz auf ihre eigene Hand, ſeit dreißig Jahren gegangen und dort, nach Belieben und Grillen, ihr halb künſtleriſches, halb religiöſes Weſen getrieben, dieſes iſt Schuld an allen neuen Verirrungen, welche noch eine ganze Weile nachwirken werden.

Haben die Engländer eine afrikaniſche Geſellſchaft, um gutmüthige, dunkel ſtrebende Menſchen in die widerwärtigen Wüſten zu Entdeckungen abzuſenden, die man recht gut vorausſehen konnte, ſollte nicht in Deutſchland der Sinn erwachen, die uns ſo nahe gebrachten über alle Begriffe würdigen Kunſtſchätze auch wie das Mittelland zu benutzen?

Hier wäre eine Gelegenheit, wo die Frankfurter ungeheure und wirklich disproportionirte Städel'ſche Stiftung ſich auf dem höchſten bedeutenden

Punkt entſchieden ſehen laſſen könnte. Wie leicht würde es den dortigen großen Handelshäuſern ſeyn, einen jungen Mann zu empfehlen und durch ihre mannichfaltigen Verbindungen in Aufſicht halten zu laſſen!

Ob freilich ein ächtes plaſtiſches Talent in Frankfurt geboren ſey, iſt noch die Frage, und die noch ſchwerer zu beantworten, ob man die Kunſt außerhalb der Bürgerſchaft befördern dürfe.

Genug, die Sache iſt von der Wichtigkeit, beſonders in dem gegenwärtigen Augenblick, daß ſie wohl verdiente zur Sprache gebracht zu werden.

Denkmale.

Da man in Deutſchland die Neigung hegt, Freunden und beſonders Abgeſchiedenen Denkmale zu ſetzen, ſo habe ich lange ſchon bedauert, daß ich meine lieben Landsleute nicht auf dem rechten Wege ſehe.

Leider haben ſich unſere Monumente an die Garten- und Landſchaftsliebhaberei angeſchloſſen, und da ſehen wir denn abgeſtumpfte Säulen, Vaſen, Altäre, Obelisken und was dergleichen bildloſe allgemeine Formen ſind, die jeder Liebhaber erfinden und jeder Steinhauer ausführen kann.

Das beſte Monument des Menſchen aber iſt der Menſch. Eine gute Büſte in Marmor iſt mehr werth als alles Architektoniſche, was man jemand zu Ehren und Andenken aufſtellen kann; ferner iſt eine Medaille, von einem gründlichen Künſtler nach einer Büſte oder nach dem Leben gearbeitet, ein ſchönes Denkmal, das mehrere Freunde beſitzen können und die auf die ſpäteſte Nachwelt übergeht.

Bloß zu beider Art Monumenten kann ich meine Stimme geben, wobei denn aber freilich tüchtige Künſtler vorausgeſetzt werden. Was hat uns nicht das fünfzehnte, ſechzehnte und ſiebzehnte Jahrhundert für köſtliche Denkmale dieſer Art überliefert, und wie manches ſchätzenswerthe auch das achtzehnte! Im neunzehnten werden ſich gewiß die Künſtler vermehren, welche etwas Vorzügliches leiſten, wenn die Liebhaber das Geld, das ohnehin ausgegeben wird, würdig anzuwenden wiſſen.

Leider tritt noch ein anderer Fall ein. Man denkt an ein Denkmal gewöhnlich erſt nach dem Tode einer geliebten Perſon, dann erſt, wenn ihre Geſtalt vorübergegangen, und ihr Schatten nicht mehr zu haſchen iſt.

Nicht weniger haben ſelbſt wohlhabende, ja reiche Perſonen Bedenken, hundert bis zweihundert Ducaten an eine Marmorbüſte zu wenden, da

es doch das Unschätzbarste ist, was sie ihrer Nachkommenschaft überliefern können.

Mehr weiß ich nicht hinzuzufügen, es müßte denn die Betrachtung seyn, daß ein solches Denkmal überdieß noch transportabel bleibt, und zur edelsten Zierde der Wohnungen gereicht, anstatt daß alle architektonischen Monumente an den Grund und Boden gefesselt, vom Wetter, vom Muthwillen, vom neuen Besitzer zerstört und, so lange sie stehen, durch das An- und Einkritzeln der Namen geschändet werden.

Alles hier Gesagte könnte man an Fürsten und Vorsteher des gemeinen Wesens richten, nur im höhern Sinne. Wie man es denn, so lange die Welt steht, nicht höher hat bringen können, als zu einer ikonischen Statue.

Vorſchläge, den Künſtlern Arbeit zu verſchaffen.

Was in der Abhandlung über Akademien hierüber geſagt worden.
Meiſter und Schüler ſollen ſich in Kunſtwerken üben können.
Wer ſie nehmen und bezahlen ſoll.
Könige, Fürſten, Alleinherrſcher.
Wie viel ſchon von ihnen geſchieht.
Wie jedoch, wenn ſie perſönlich keine Neigung zu den Künſten haben, manches auf ein Menſchenalter ſtocken kann.
Die Neigung, das Bedürfniß iſt daher weiter auszubreiten.
Kirchen.
Katholiſche.
Lutheriſche.
Reformirte.
Local wo die Kunſtwerke zu placiren.
Regenten und Militärperſonen, deren öffentliches Leben gleichſam unter freiem Himmel, ſtehen billig auf öffentlichen Plätzen.
Miniſter in den Rathsſälen, andere verdiente Staatsbeamte in den Seſſionsſtuben.
Gelehrte auf Bibliotheken.
In wiefern ſchon etwas ähnliches exiſtirt.
Eine ſolche allgemeine Anſtalt ſetzt Kunſt voraus, und wirkt wieder zurück auf Kunſt.
Italien auch hierin Muſter und Vorgängerin.
Bilder in den Seſſionsſtuben zu Venedig.
Vom Saal der Signoria an bis zum Bilde der Schneidergilde.
Gemälde im Zimmer der Zehn.

Wie die Sache in Deutſchland ſteht.

Leerheit des Begriffs eines Pantheons für eine Nation, beſonders wie die deutſche.

Es würde dadurch allenfalls eine Kunſtliebhaberei auf eine Stadt concentrirt, die doch eigentlich über das Ganze vertheilt und ausgedehnt werden ſollte.

Unſchicklichkeit architektoniſcher Monumente.

Dieſe ſchreiben ſich nur her aus dem Mangel der höhern bildenden Kunſt.

Doppelter Vorſchlag, einmal für die Bildhauerei, dann für die Malerei.

Warum der Bildhauerkunſt die Porträte zu vindiciren?

Pflicht und Kunſt des Bildhauers, ſich ans eigentliche Charakteriſtiſche zu halten.

Dauer des Plaſtiſchen.

Pflicht die Bildhauerkunſt zu erhalten, welches vorzüglich durchs Porträt geſchehen kann.

Gradation in Abſicht auf den Werth und Stoff der Ausführung.

1) Erſtes Modell allenfalls in Gyps abgegoſſen.
2) In Thon ausgeführt.
3) In Marmor ausgeführt.

Eine gute Gypsbüſte iſt jede Familie ſchon ſchuldig von ihrem Stifter oder einem bedeutenden Mann in derſelben zu haben.

Selbſt in Thon iſt der Aufwand nicht groß, und hat in ſich eine ewige Dauer, und es bleibt den Nachkommen noch immer übrig ſie in Marmor verwandeln zu laſſen.

An größeren Orten, ſo wie ſelbſt an kleineren, gibt es Clubs, die ihren bedeutenden Mitgliedern, beſonders wenn ſie ein gewiſſes Alter erreicht hätten, dieſe Ehre zu erzeigen ſchuldig wären.

Die Collegia wären ihren Präſidenten, nach einer gewiſſen Epoche der geführten Verwaltung, ein gleiches Compliment ſchuldig.

Die Stadträthe, ſelbſt kleiner Städte, würden Urſache haben bald jemand von einer höhern Stufe, der einen guten Einfluß aufs gemeine Weſen gehabt, bald einen verdienten Mann aus ihrer eigenen Mitte oder einen ihrer Eingeborenen, der ſich auswärts berühmt gemacht, in dem beſten Zimmer ihres Stadthauſes aufzuſtellen.

Anſtalten, daß dieſes mit guter Kunſt geſchehen könne.

Die Bildhauerzöglinge müßten bei der Akademie neben dem höhern Theile der Kunst auch im Porträt unterrichtet werden.

Was hierbei zu bemerken?

Ein sogenanntes natürliches Porträt.

Charakteristisches mit Styl.

Von dem letzten kann nur eigentlich die Rede seyn.

Die Akademie soll selbst auf bedeutende Personen, besonders durchreisende, Jagd machen, sie modelliren lassen, und einen Abdruck in gebranntem Thon bei sich aufstellen.

Was auf diese Weise sowohl als durch Bestellung das ganze Jahr von Meistern und Schülern gefertigt würde, könnte bei der Ausstellung als Concurrenzstück gelten.

In einer Hauptstadt würde dadurch nach und nach eine unschätzbare Sammlung entstehen, indem, wenn man sich nur einen Zeitraum von zehn Jahren denkt, die bedeutendsten Personen der In- und Außenwelt aufgestellt seyn würden.

Hierzu könnten nun die übrigen, von Familien, Collegien, Corporationen bestellten Büsten ohne großen Aufwand geschlagen werden, und eine unversiegbare Welt für die Gegenwart und die Nachzeit, für das In- und Ausland entstehen.

Die Malerei hingegen müßte auf Bildniß keine Ansprüche machen. Die Porträtmalerei müßte man ganz den Particuliers und Familien überlassen, weil sehr viel dazu gehört, wenn ein gemaltes Porträt verdienen soll öffentlich aufgestellt zu werden.

Allein um den Maler auch von diesem Vortheile genießen zu lassen, so wäre zu wünschen, daß der Begriff von dem Werth eines selbstständigen Gemäldes, das ohne weitern Bezug vortrefflich ist, oder sich dem Vortrefflichen nähert, immer allgemeiner anerkannt werde. Jede Gesellschaft, jede Gemeinheit müßte sich überzeugen, daß sie etwas zur Erhaltung, zur Belebung der Kunst thut, wenn sie die Ausführung eines selbstständigen Bildes möglich macht.

Man müßte den Künstler nicht mit verderblichen Allegorien, nicht mit trockenen historischen oder schwachen sentimentalen Gegenständen plagen, sondern aus der ganzen akademischen Masse von dem, was dort für die Kunst heilsam und für den Künstler schicklich gehalten wird, sich irgend ein Werk nach Vermögen zueignen.

Niemand müßte ſich wundern, Venus und Adonis in einer Regierungsſeſſionsſtube, oder irgend einen Homeriſchen Gegenſtand in einer Kammerſeſſion anzutreffen.

Italiäniſche Behandlung.

Hülfe durch Charakterbilder.

Zimmer der Dieci in Venedig.

Wirkung hiervon.

In großen Städten ſchließt ſich's an das übrige Merkwürdige.

Kleine Orte macht es bedeutend.

Guerciniſche Werke in Cento.

Anhänglichkeit an die Vaterſtadt.

Freude, dorthin aus der Ferne als ein gebildeter Mann zu wirken.

Möglichkeit hierbei überhaupt ohne Parteigunſt zu handeln.

Die Akademien ſollen überhaupt alle ihre Urtheile wegen der ausgetheilten Preiſe öffentlich motiviren.

So auch, warum dieſem und jenem eine ſolche Beſtellung zur Ausführung übergeben worden.

Bei der jetzigen Publicität und bei der Art über alles, ſelbſt auch über Kunſtwerke mitzureden und zu urtheilen, mögen ſie ſtrenge, ungerechte, ja unſchickliche Urtheile erwarten.

Aber ſie handeln nur nach Grundſätzen und Ueberzeugung.

Es iſt hier nicht von Meßproducten die Rede, deren ſchlechteſtes immer noch einen Lobpreiſer findet, mehr zu Gunſten des Verlegers, als des Verfaſſers und Werkes. Iſt das Werk verkauft, ſo lacht man das betrogene Publicum aus, und die Sache iſt abgethan. Wäre hingegen ein ſchlechtes Bild an einem öffentlichen Orte aufgeſtellt, ſo würde es an manchem Reiſenden immerfort einen ſtrengen Cenſor finden, ſo ſehr man es auch anfangs gelobt hätte, und manches, was man anfangs hätte herunterſetzen wollen, würde bald wieder zu Ehren kommen.

Die Hauptſache beruht doch immer darauf, daß man von oben herein nach Grundſätzen handle, um, unter gewiſſen Bedingungen, das möglich Beſte hervorzubringen; denn daß gegen Kunſtarbeiten, die auf dieſe Weiſe zu unſern Zeiten hervorgebracht werden, immer manches zu erinnern ſeyn würde, verſteht ſich von ſelbſt.

Was alſo aus einem ſolchen Mittelpunkt ausginge, müßte immer aus einem allgemeinen Geſichtspunkt mit Billigkeit beurtheilt werden.

Möglichkeit der Ausführung in Abſicht aufs Oekonomiſche.

Hier iſt beſonders von Gemeinheiten die Rede, die theils unabhängig, theils vom Conſens der Obern abhängig ſind.

Thätigkeit junger Leute.

Bemühungen zu unmittelbar wohlthätigen Zwecken, um das Uebel zu lindern.

Höhere Wohlthätigkeit durch Circulation, in welche eine geiſtige Operation mit eingreift.

Lob der Künſte von dieſer Seite.

Rauchs Basrelief am Piedestal von Blüchers Statue.

1828.

Es war als eine schöne Belohnung ernstlich und unausgesetzt strebender Künstler anzusehen, daß zu der Zeit, wo ihre Landsleute sich im Krieg durch große Thaten verherrlicht hatten, auch sie in den Fall kamen durch meisterhafte Bildwerke den Dank zu beurkunden, welchen die Nation für so große Verdienste schuldig zu seyn mit fröhlichem Enthusiasmus aussprach. Denn kaum hatte sich Deutschland von dem beschwerlichsten Druck erholt, kaum war es zu dem Wiederbesitz mancher geraubten Kunstschätze gelangt, als man schon in Rostock und Breslau den Gedanken verfolgen konnte, den gefeierten Helden der Zeit im Bilde aufzustellen.

Was zu Ehren der Generale Bülow und Scharnhorst geschehen, ist uns bekannt, wobei wir, unsern nächsten Zweck im Auge, nur bemerken wollen, daß in den diesen Statuen beigefügten Basreliefs im antiken Sinne ideale allegorische Gestalten dem neuern Leben angeeignet worden.

Hier aber haben wir sogleich von dem Uebergang in das Reelle, welches einer ausgebildeten Kunst auch gut ansteht, und von einem großen Basrelief zu reden, welches am Piedestal der nunmehr in Berlin aufgestellten Blücher'schen Statue sich befindet, und durch die besondere Gunst des Künstlers uns in einem wohlgerathenen Abguß vor Augen gebracht ist.

Wer in Darstellungen solcher Art immer ein alterthümliches Costüm vor sich zu sehen gewohnt war, dem mag das völlig Moderne dieses Basreliefs beim ersten Anblick auffallend erschienen seyn. Wer jedoch eine Zeit lang daran hin und her gegangen, wird sich gar bald überzeugen, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sey, das nicht sowohl fragt, was die Figuren bedeuten, als was und wer sie seyen:

das sich erfreut Porträte und National-Physiognomien darauf zu finden, das sich die Geschichte vorerzählt oder erzählen läßt, und das Symbolische, das dergleichen Kunstwerke immer behalten, doch zuletzt erklärlich und faßlich findet.

Es stellt nun diese reich ausgestattete Tafel den nach einem zaudernden unentschiedenen Feldstreit kühn beschlossenen Marsch nach Paris vor. Die Ungewißheit, worin das Kriegsschicksal bisher schwebte, wird durch einen Fragenden angedeutet, welcher sich bei einem Begegnenden erkundigt, in wiefern hier abermals von einem Marsch und Gegenmarsch die Rede sey? Er wird berichtet, daß das große Unternehmen seiner Entscheidung entgegensehe. In der Mitte ist anmuthig und natürlich ein Bivouac angebracht; man schläft und ruht, man siedet und liebelt, als wenn die ungeheuern Kriegswogen nicht umher brausten und strömten. Die Reiterei strebt um diesen Mittelpunkt herum, von schlechtem Boden auf die Chaussee, wird aber wieder herab beordert, um der Infanterie Platz zu machen. Das Auf- und Abstrebende dieser Massen giebt nun dem Ganzen eine symmetrische gleichsam Cirkelbewegung, indeß die Infanterie und Artillerie im Grunde horizontal einherzieht. Am Ende zur rechten Seite der Zuschauer steht, an das Pferd gelehnt, ein meisterlicher Mann, dießmal die Lanze in der Hand, einen jüngern belehrend; am entgegengesetzten Ende zur Linken liegt, wohlgebildet, halb nackt, ein Erkrankter oder Todter, damit die Erinnerung an Gefahr und Leiden mitten in diesem Lebensgewühl nicht fern bleibe.

Gewiß sind auf den drei übrigen Basreliefs correspondirende, zum Ganzen sich einende Darstellungen mannichfaltig ausgeführt. Es ist nicht möglich ein anmuthigeres Räthsel aufzustellen. Offenbar erkennt man absichtliche Porträte; und wie viele mögen sich noch daraus vermuthen und ahnen lassen! Warum sollte ein damals Mitwirkender nicht sich selbst erkennen, oder warum nicht ihn ein Freund, besonders wenn die Montur oder irgend eine Abzeichnung die Vermuthung unterstützt? In diesem Sinne wünschten wir wohl selbst umherzugehen, um den ganzen Verlauf gehörig zu betrachten und zuerst und zuletzt jenem vorwärts herrschenden Helden unsere Verehrung mitzubezeigen.

Granitarbeiten in Berlin.

1828.

Die Granitgeschiebe mannichfaltiger Art, welche sich bald mehr, bald weniger zahlreich in den beiden Marken beisammen oder vertheilt finden, wurden seit ungefähr acht Jahren bearbeitet und architektonisch angewendet, und der Werth dieser edlen Gebirgsart, wie sie von den Alten hochgeschätzt worden, auch nunmehr bei uns anerkannt. Der erste Versuch ward bei dem Piedestal von Luthers Standbilde gemacht; sodann verfertigte man daraus die Postamente an der in Berlin neuerbauten Schloßbrücke. Man fing nun an weiter zu gehen, große Geschiebe zu spalten und aus den gewonnenen Stücken Säulenschäfte zu bearbeiten, zugleich Becken von sechs Fuß Diameter; welches alles dadurch möglich ward, daß man sich zur Bearbeitung nach und nach der Maschine bediente. Die beiden Steinmetzmeister Wimmel und Trippel haben sich bis jetzt in diesen Arbeiten hervorgethan. Piedestale, Grabmonumente, Schalen und dergleichen wurden theils auf Bestellung, theils auf den Kauf gefertigt.

Vorgemeldete Arbeiten waren meistens aus den Granitmassen, welche sich um Oberberg versammelt finden, gefertigt. Nun aber unternahm Herr Bauinspector Cantian eine wichtigere Arbeit. Der große Granitblock auf dem Rauhischen Berge bei Fürstenwalde, der Markgrafenstein genannt, zog die Aufmerksamkeit der Künstler an sich, und man trennte von demselbigen solche Massen, daß eine für das königliche Museum bestimmte Schale von 22 Fuß Durchmesser daraus gefertigt werden kann. Zum Poliren derselben wird man hinreichende Maschinen anwenden, und durch die Vervollkommnung derselben es dahin bringen, daß die zu edler

Meublirung ſo nothwendigen Tiſchplatten um einen billigen Preis können gefertigt werden.

Von allem dieſem liegen umſtändliche Nachrichten in unſern Händen; wir enthalten uns aber ſolche abdrucken zu laſſen, weil wir hoffen können, daß das Berliner Kunſtblatt uns hiervon nach und nach in Kenntniß ſetzen werde. Indeſſen fügen wir zu näherem Verſtändniß des Vorhergehenden folgendes hinzu.

Der Markgrafenſtein auf dem Rauhiſchen Berge bei Fürſtenwalde, von Julius Schoppe an Ort und Stelle gezeichnet und von Tempeltei lithographirt.

Es iſt von nicht geringer Bedeutung, daß uns dieſer Granitfels in ſeiner ganzen koloſſalen Lage vor Augen erhalten wird, ehe man ihn, wie jetzt geſchieht, zu obgedachten Arbeiten benutzte. Er liegt auf dem linken Spreeufer, ſechs Meilen von Berlin aufwärts, Fürſtenwalde gegenüber, und, verhältnißmäßig zu jenen Gegenden hoch genug, bei 400 Fuß über der Meeresfläche, und zwar nicht allein, ſondern es finden ſich in deſſen Nähe noch zwei andere, ein ſchon bekannter und ein erſt neuerlich entdeckter. Der Gipfel der Rauhiſchen Berge, ungefähr dreihundert Schritte nördlich von dem Markgrafenſtein, erhebt ſich 450 Fuß über das Meer.

Das Dorf liegt niedriger, auf einem lettenreichen Plateau, deſſen Boden gegen den Fluß nicht allmählig abhängend iſt, ſondern ungefähr auf halbem Wege ſehr beſtimmt und ſcharf über dem mittlern Waſſerſtand des Fluſſes abſetzt. Die untere Ebene beſteht aus ächt märkiſchem Sand; das linke Ufer iſt auf- und abwärts reich an kleineren Granitblöcken.

Dieſe Gegend iſt höchſt merkwürdig, da eine ſo bedeutende Höhe hier vorwaltet, und die Spree von ihrem Weg nach der Oder zu dadurch abgelenkt ſcheint.

Hierüber dürfen wir nun von Herrn Director Klöden, in Fortſetzung ſeiner Beiträge zur mineralogiſchen und geognoſtiſchen Kenntniß der Mark Brandenburg, die ſicherſten Aufklärungen erwarten, wie wir ihn denn um Plan und Profil jener Gegenden erſuchen möchten. Glücklich würden wir uns ſchätzen, wenn Granit hier wirklich in ſeiner Urlage anſtehend gefunden würde, und wir uns der beſcheidenen Auflöſung eines bisher allzu ſtürmiſch behandelten wichtigen geologiſchen Problems näher geführt ſähen.

Plaſtiſche Anatomie.

(Aus einem Schreiben an Herrn Geheimerath Beuth in Berlin vom 4. Februar 1832.)

Die Weimariſchen Kunſtfreunde erfreuen ſich mit mir der herrlichen Wirkungen wohlangewendeter großer Mittel; ich aber, jene bedeutende Sendung dankbar anerkennend, möchte dergleichen Kräfte zu einem Zweck in Anſpruch nehmen, der ſchon lange als höchſt würdig und wünſchenswerth mir vor der Seele ſchwebt. Möge es Ihnen jedoch nicht wunderlich vorkommen, daß ich vorerſt meine gedruckten Schriften anführe: ich habe dort unter Parodoxie und Fabel gar manches verſteckt oder problematiſch vorgetragen, deſſen frühere oder ſpätere Ausführung mir längſt am ſtillen Herzen lag. In dieſem Sinne wage ich alſo zu bitten, dasjenige nachzuleſen, was ich im dritten Buch der Wanderjahre im 3. Capitel niedergeſchrieben habe; iſt dieſes geſchehen, ſo darf ich mich nicht wiederholen, ſondern ganz unbewunden erklären, daß ich die Ausführung jener Halbfiction, die Verwirklichung jenes Gedankens ganz ernſtlich von Ew. Hochwohlgeboren Mitwirkung zu hoffen, zu erwarten mich längſt gedrängt fühlte, nun aber gerade durch das Anſchauen eines ſo ſchönen Gelingens mich veranlaßt ſehe ſie endlich als ein Geſuch auszuſprechen.

Es iſt von der plaſtiſchen Anatomie die Rede: ſie wird in Florenz ſeit langen Jahren in einem hohen Grade ausgeübt, kann aber nirgends unternommen werden noch gedeihen, als da, wo Wiſſenſchaften, Künſte, Geſchmack und Technik, vollkommen einheimiſch, in lebendiger Thätigkeit ſind. Sollte man aber bei Forderung eines ſolchen Locals nicht unmittelbar an Berlin denken, wo alles jenes beiſammen iſt und daher ein höchſt wichtiges, freilich complicirtes Unternehmen ſogleich durch Wort

und Willen ausgeführt werden könnte? Einsicht und Kräfte der Vorgesetzten sind vorhanden; zur Ausführung Fähige bieten sich gewiß alsobald an.

In dieser wahrhaft nationalen, ja ich möchte sagen, kosmopolitischen Angelegenheit ist mein unmaßgeblicher Vorschlag der. Man sende einen Anatomen, einen Plastiker, einen Gypsgießer nach Florenz, um sich dort in gedachter besondern Kunst zu unterrichten. Der Anatom lernt die Präparate zu diesem eigenen Zweck auszuarbeiten. Der Bildhauer steigt von der Oberfläche des menschlichen Körpers immer tiefer ins Innere und verleiht den höhern Styl seiner Kunst Gegenständen, um sie bedeutend zu machen, die ohne eine solche Idealnachhülfe abstoßend und unerfreulich wären. Der Gießer, schon gewohnt seine Fertigkeit verwickelten Fällen anzupassen, wird wenig Schwierigkeit finden sich seines Auftrags zu entledigen; es ist ihm nicht fremde mit Wachs von mancherlei Farben und allerlei Massen umzugehen, und er wird alsobald das Wünschenswerthe leisten. Drei Personen, jeder nach seiner Weise in Wissen, Kunst und Technik schon gebildet, werden in mäßiger Zeit sich unterrichten und ein neues Thun nach Berlin bringen, dessen Wirkungen nicht zu berechnen sind.

Dergleichen gelungener Arbeiten kann sich die Wissenschaft zum Unterricht, zu immer wieder erneuter Auffrischung von Gegenständen, die kaum festzuhalten sind, bedienen. Der praktische Arzt wie der Chirurg werden sich das nothwendige Anschauen leicht und schnell jeden Augenblick wieder vergegenwärtigen; dem bildenden Künstler treten die Geheimnisse der menschlichen Gestalt, wenn sie schon einmal durch den Künstlersinn durchgegangen sind, um so viel näher. Man lasse alles gelten, was bisher in diesem Fache geschah und geschieht, so haben wir in unserer Anstalt ein würdiges Surrogat, das auf ideelle Weise die Wirklichkeit ersetzt, indem sie derselben nachhilft.

Die Florentinischen Arbeiten sind theuer, und wegen der Zerbrechlichkeit kaum zu transportiren. Einzelne deutsche Männer haben uns in Braunschweig das Gehirn, in Dresden das Ohr geliefert. Man sieht hierin ein stilles Wollen, eine Privatüberzeugung; möge sie bald unter die großen Staatsangelegenheiten gezählt werden! Die Vorgesetzten solcher allgemeinen Institute sind Männer, die, besser als ich konnte, den vielfach durchdringenden Einfluß eines solchen Wirkens sich vergegenwärtigen. Ich will nur noch von der Verpflichtung sprechen, ein solches Unternehmen zu begünstigen.

In obengenannter Stelle meiner Werke iſt auf die immer wachſende Seltenheit von Leichen, die man dem anatomiſchen Meſſer darbieten könnte, gedeutet und geſprochen; ſie wird noch mehr zunehmen, und in wenig Jahren daher muß eine Anſtalt, wie die obengewünſchte, willkommen ſeyn.

Diejenigen freien Räume, welche das Geſetz der Willkür überläßt, hat ſich die Menſchlichkeit erobert und engt nunmehr das Geſetz ein. Die Todesſtrafe wird nach und nach beſeitigt, die ſchärfſten Strafen gemildert. Man denkt an die Verbeſſerung des Zuſtandes entlaſſener Verbrecher, man erzieht verwilderte Kinder zum Guten, und ſchon findet man es höchſt unmenſchlich, Fehler und Irrthümer auf das grauſamſte nach dem Tode zu beſtrafen. Landesverräther mögen geviertheilt werden, aber gefallene Mädchen in tauſend Stücke anatomiſch zu zerfetzen, will ſich nicht mehr ziemen. Dergleichen hat zur Folge, daß die alten harten Geſetze zum Theil ſchon abgeſchafft ſind, und jedermann die Hände bietet, auch die neuern milderen zu umgehen.

Das Furchtbare der Auferſtehungsmänner in England, in Schottland die Mordthaten, um den Leichenhandel nicht ſtocken zu laſſen, werden zwar mit Erſtaunen und Verwunderung geleſen und beſprochen, aber gleich andern Zeitungsnachrichten, wie etwas Wildfremdes das uns nichts angeht.

Die akademiſchen Lehrer beklagen ſich, die emſige Wißbegierde ihrer Secanten nicht befriedigen zu können, und bemühen ſich vergebens, dieſe Unterrichtsart in das alte Gleis wieder zurückzuweiſen. So werden denn auch die Männer vom Fach unſere Vorſchläge mit Gleichgültigkeit behandeln: dadurch dürfen wir aber nicht irre werden; das Unternehmen komme zu Stande, und man wird im Verlauf der Zeit ſich einrichten. Es bedarf nur einiger geiſtreicher talentvoller Jünglinge, ſo wird ſich das Geſchäft gar leicht in Gang ſetzen.

So weit hatte ich geſchrieben, als mir in dem erſten Hefte der Braunſchen Miscellen ein merkwürdiger Beleg zur Hand kam, wovon ich einen Auszug beizulegen nicht ermangele.

Die Erſticker in London.

(Siehe Brans Miscellen. Erſtes Heft 1832.)

„Keinen größern Schrecken brachte die Nachricht von der Annäherung der Cholera in London hervor, als die Furcht, im Schooße der Hauptſtadt

die Erneuerung von Mordthaten zu erleben, welche vor kurzem in Edinburg und deſſen Umgegend aus dem ſchmutzigſten Eigennutz von einer Bande unter Anführung eines gewiſſen Burke verübt worden waren.

„Durch folgende Thatſache kündigte ſich die Wiedererſcheinung dieſer ſo gefürchteten Geißel an. Ein kleiner Italiäner, der zu einer in London wohlbekannten Geſellſchaft wandernder Sänger gehörte, war ſeit einigen Tagen verſchwunden. Vergeblich ſtellten ſeine Verwandten Nachforſchungen nach ihm an, als man auf einmal ſeinen Leichnam in einem Hoſpitale wieder erkannte, durch Hülfe einiger Zöglinge aus demſelben, an welche die Reſurrectioniſten (Auferſtehungsmänner, Leichendiebe) ihn als einen friſch aus dem Grabe aufgeſcharrten Leichnam verkaufen wollten. Da man an der Leiche des unglücklichen Kindes faſt keine Spur eines gewaltſamen Todes entdecken konnte, ſo lag kein Zweifel vor, daß es lebend in die Hände der Erſticker gefallen ſey und daß es ſo der Gegenſtand der furchtbarſten Speculation geworden war.

„Man verſicherte ſich ſogleich der muthmaßlichen Schuldigen und unter andern auch eines gewiſſen Biſhop, eines alten Seemanns, der an den Ufern der Themſe wohnte. Bei einer in ſeiner Abweſenheit angeſtellten Hausunterſuchung wurde die Frau verleitet zu bekennen, ihr Haus ſey der Aufenthaltsort einer Reſurrectioniſtenbande, und täglich bringe man dahin Leichname, um ſie an die Hoſpitäler zu verkaufen.

„Ein Brief Biſhops an einen Zögling des Hoſpitals, an den ſie ihre Leichen zu verkaufen pflegten, ward gefunden; darin heißt es: Hätten Sie wohl die Güte, mein Herr, uns in Gemeinſchaft mit Ihren Herren Collegen einige Hülfe zukommen zu laſſen? Vergeſſen Sie nicht, daß wir Ihnen für eine ſehr mäßige Belohnung, und indem wir uns den größten Gefahren ausſetzten, die Mittel geliefert haben Ihre Studien zu vervollkommnen...

„Aus näheren Nachforſchungen ging hervor, daß der junge Italiäner nicht der einzige Menſch ſey, welcher plötzlich verſchwunden. Von ihren Eltern verlaſſene Kinder, die von Betteln oder Spitzbübereien lebten, kamen nicht wieder an die Orte, die ſie gewöhnlich beſuchten. Man zweifelt nicht daran, daß auch ſie als Opfer der Habgier jener Ungeheuer gefallen ſind, die ſich um jeden Preis zu Lieferanten der Sectionsſäle machen wollen. Ein Kirchenvorſteher aus dem Pfarrſprengel St. Paul verſprach vor dem Polizeibureau von Bow-Street demjenigen eine Belohnung von 200 Pf. Sterl., der die Gerichte auf die Spur dieſer Verbrecher führen würde.

„Frau King, die Bishops Haus gerade gegenüber wohnt, in dem Viertheil, welches unter dem Namen: die Gärten von Neuschottland bekannt ist, sagt aus, sie habe den kleinen Italiäner am 4. November früh in der Nähe von Bishops Wohnung gesehen. Er hatte eine große Schachtel mit einer lebendigen Schildkröte, und auf dieser Schachtel hatte er einen Käfig mit weißen Mäuschen. Die Kinder der Frau King sagen aus, sie hätten ihre Mutter um zwei Sou gebeten, um sich vom kleinen Savoyarden die närrischen Thierchen zeigen zu lassen; ihre Mutter habe aber nicht gewollt. Auf die umständlichste Weise bezeichnete die Mutter und die Kinder die Tracht des kleinen Savoyarden, der eine blaue Weste oder Jacke, einen schlechten, ganz durchlöcherten und verschossenen Pantalon und große Schuhe anhatte, mit einer wollenen Mütze auf dem Kopfe.

„Die Frau Augustine Brun, eine Savoyardin, der der Italiäner Peragalli zum Dolmetscher diente, sagte folgendes aus: Vor ungefähr zwei Jahren wurde mir in dem Augenblicke, wo ich von Piemont abreiste, vom Vater und der Mutter des kleinen Italiäners dieß Kind anvertraut, welches Joseph Ferrari heißt. Ich brachte es mit nach England, wo ich es neun oder zehn Monate bewachte. Ich that es dann zu einem Schornsteinfeger auf drittehalb Jahre in die Lehre; aber es lief weg und wurde Straßensänger. Joseph Ferrari war ein sehr kluges Kind. Vom Profit seiner Arbeit kaufte er eine große Schachtel, einen Käfig, eine Schildkröte und weiße Mäuschen, und verdiente sich so recht gut auf dem Pflaster von London sein Brod.

„Die Art und Weise, wie sie ihr Verbrechen ausübten, hatte gar keine Aehnlichkeit mit der Burke'schen Methode. Sie bedienten sich narkotischer Mittel, die sie in den Wein mischten, um sich so des Individuums zu bemächtigen, nach dessen Leichnam sie trachteten, und trugen ihn dann in einen Brunnen des Gartens, wo sie ihn an den Füßen über dem Wasser aufhingen, bis ihn das in den Kopf steigende Blut erstickte. Auf diese Weise brachten sie ums Leben einen jungen Menschen aus Lincolnshire, die Frau Frances Pigburn und diesen kleinen italiänischen Sänger Ferrari.

„Seit dem ausgesprochenen Todesurtheil war im Aeußern der Gefangenen eine große Veränderung vorgegangen. Sie waren äußerst niedergeschlagen; nur mit Schaudern konnten sie sich mit dem Gedanken befassen, daß ihr Körper zur Section überliefert werden würde — ein höchst

fremdartiges Gefühl für Menſchen, die mit dem Verbrechen ſo vertraut und beſtändige Lieferanten der anatomiſchen Säle waren.

„Nicht zu beſchreiben iſt die Scene, welche nach der Erſcheinung der Verbrecher auf dem Gerüſt erfolgte. Der Haufe ſtürzte ſich gegen die Barrieren; aber ſie widerſtanden dem wüthenden Anlauf, und es gelang den Conſtablern der Bewegung Einhalt zu thun. Ein wüthendes Geſchrei, mit Pfeifen und Hurrahrufen begleitet, erhob ſich plötzlich aus dieſer ungeheuern Menſchenmaſſe, und dauerte ſo lange bis der Henker mit ſeinen Vorbereitungen fertig war. Eine Minute ſpäter wurde der Strick in die Höhe gezogen, die Verurtheilten hauchten den letzten Lebensathem aus, und das Volk jauchzte Beifall zu dem furchtbaren Schauſpiel. Man ſchätzt die Zahl der bei Old-Bailey verſammelten Menſchenmenge auf 100,000."

Dieſes Unheil trug ſich in den letzten Monaten des vorigen Jahres zu, und wir haben noch mehr dergleichen zu fürchten, wohin die hohe Prämie deutet, welche der wackere Kirchenvorſteher deßhalb anbietet. Wer möchte nicht eilen da vorzuſchreiten, wenn er auch nur die mindeſte Hoffnung hat, ſolche Gräuelthaten abzuwehren? In Paris ſind dergleichen noch nicht vorgekommen; die Morgue liefert vielleicht das Bedürfniß, ob man gleich ſagt, die anatomirenden Franzoſen gehen mit den Leichnamen ſehr verſchwenderiſch um.

Indem ich nun hiermit zu ſchließen gedachte, überlege ich, daß dieſe Angelegenheit zu manchem Hin- und Wiederreden werde Veranlaſſung geben, und es daher möchte wohl gethan ſeyn, an dasjenige zu erinnern, was bereits auf dem empfohlenen Wege für die Wiſſenſchaften geſchehen. Schon ſeit Romé de Lisle hat man für nöthig gefunden, die Mannichfaltigkeit der Kryſtalle mit den gränzenloſen Abweichungen und Ableitungen ihrer Geſtalten durch Modelle vor die Augen zu bringen. Und dergleichen ſind auf mancherlei Weiſe von dem verſchiedenſten Material in jeder Größe nachgebildet und dargeboten worden. In Petersburg hat man den großen am Ural gefundenen Goldklumpen gleichfalls in Gyps ausgegoſſen, und er liegt vergoldet vor uns, als wenn es das Original ſelbſt wäre. In Paris verfertigt man gleichfalls ſolche in Gyps gegoſſene und nach der Natur colorirte Copien der ſeltenen vorgeſchichtlichen foſſilen organiſchen Körper, welche zuerſt durch Baron Cuvier entſchieden zur Sprache gekommen.

Doch hiervon finden ſich gewiß in den Berliner Muſeen, mineralogiſchen, zoologiſchen, anatomiſchen, gar manche Beiſpiele, die meinen Wunſch, dasjenige nun im Ganzen und in voller Breite zu liefern, was bisher nur einzeln unternommen worden, vollkommen rechtfertigen.

Schon vor zwanzig Jahren und drüber lebte in Jena ein junger und thätiger Docent, durch welchen wir jenen Wunſch zu realiſiren hofften, indem er freilich beſonders pathologiſche Curioſa, vorzüglich auch ſyphilitiſche Krankheitsfälle, aus eigenem Trieb und ohne entſchiedene Aufmunterung ausarbeitete und in gefärbtem Wachs mit größter Genauigkeit darzuſtellen bemüht war. Bei ſeinem frühen Ableben gelangten dieſe Exemplare an das Jenaiſche anatomiſche Muſeum, und werden dort zu ſeinem Andenken und als Muſter zu einer hoffentlich dereinſtigen Nacheiferung, im ſtillen, da ſie öffentlich nicht gut präſentabel ſind, aufbewahrt.

Vorbilder für Fabricanten und Handwerker.

Auf Befehl des Miniſters für Handel, Gewerbe und Bauweſen herausgegeben von der techniſchen Deputation der Gewerbe. Berlin, 1821. Drei Abtheilungen. (Nicht im Handel.)

Wenn die Künſte aus einem einfachen Naturzuſtande oder aus einer barbariſchen Verderbniß nach und nach ſich erheben, ſo bemerkt man, daß ſie ſtufenweiſe einen gewiſſen Einklang zu erhalten bemüht ſind; deßwegen denn auch die Producte ſolcher Uebergangszeiten im Ganzen betrachtet, obgleich unvollkommen, uns doch eine gewiſſe Zuſtimmung abgewinnen.

Ganz unerläßlich aber iſt die Einheit auf dem Gipfel der Kunſt: denn wenn der Baumeiſter zu dem Gefühl gelangt, daß ſeine Werke ſich in edlen einfachen faßlichen Formen bewähren ſollen, ſo wird er ſich nach Bildhauern umſehen, die gleichmäßig arbeiten. An ſolchen Verein wird der Maler ſich anſchließen, und durch ſie wird Steinhauer, Erzgießer, Schnitzwerker, Tiſchler, Töpfer, Schloſſer und wer nicht alles geleitet, ein Gebäude fördern helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden geſellig bemüht ſind.

Es giebt Zeiten, wo eine ſolche Epoche aus ſich ſelbſt erblüht; allein nicht immer iſt es räthlich die Endwirkung dem Zufall zu überlaſſen, beſonders in Tagen wo die Zerſtreuung groß iſt, die Wünſche mannichfach, der Geſchmack vielſeitig. Von oben herein alſo, wo das anerkannte Gute verſammelt werden kann, geſchieht der Antrieb am ſicherſten; und in dieſem Sinne iſt obgenanntes Werk unternommen, und zur Bewunderung vorwärts geführt, auf Befehl und Anordnung des königl. preußiſchen Staatsminiſters Herrn Grafen von Bülow Excellenz.

Im Vorbericht des Herrn Beuth iſt ausgeſprochen, daß der Techniker, in ſofern er ſeiner Arbeit die höchſte Vollendung giebt, alles Lob

verdiene, daß aber ein Werk erſt vollkommen befriedige, wenn das Ausgearbeitete, auch in ſeinen erſten Anlagen, ſeinen Grundformen wohl gedacht und dem wahren Kunſtſinn gemäß erfunden werde.

Damit alſo der Handwerker, der nicht, wie der Künſtler, einer weitumfaſſenden Bildung zu genießen das Glück hat, doch ſein hohes Ziel zu erreichen ermuthigt und gefördert ſey, ward vorliegendes Werk unternommen, den Kunſtſchulen der ganzen preußiſchen Monarchie als Muſter vor Augen zu bleiben. Es wird diejenigen, die es von Jugend auf anſichtig ſind, gründlich belehren, ſo daß ſie unter den unzählbaren Reſten der alten Kunſt das Vorzüglichſte auffinden, wählen, nachbilden lernen, ſodann aber in gleichem Sinne, worauf alles ankommt, ſelbſt hervorzubringen ſich angeregt fühlen.

Ein Werk wie dieſes wäre nun durch mercantiliſche Speculation ſchwer zu fördern: es gehörte dazu königliche Munificenz, einſichtige, kräftige, anhaltende, miniſterielle Leitung; ſodann müßten gelehrte Kenner, eifrige Kunſtfreunde, geiſt- und geſchmackreiche Künſtler, fertige Techniker, alle zuſammen wirken, wenn ein ſolches Unternehmen begonnen werden und zur Vollendung deſſelben gegründete Hoffnung erſcheinen ſollte.

Genannt haben ſich, als Zeichner zugleich und Kupferſtecher Mauch, Moſes und Funke, als Kupferſtecher Sellier, Wachsmann, Lesnier, Ferdinand Berger jun., und bei Einem Blatte Anderloni als leitender Meiſter. Als Kupferdrucker nennt ſich Prêtre. Wenn nun der vorzüglichen Reinlichkeit und Zierlichkeit, welche Zeichner und Kupferſtecher an dieſem Werk bewieſen, rühmlich zu gedenken iſt, ſo verdient endlich auch die große Sauberkeit des Abdrucks billige Anerkennung, zumal da mehrere Blätter mit zwei Platten gedruckt ſind. Ungemein ſauber, nach der in England erfundenen Weiſe, in Holz geſchnitten erſcheint ferner auf dem Haupttitelblatt der preußiſche gekrönte Adler, Reichsapfel und Scepter haltend. Ein gleiches iſt von den großen Buchſtaben der ſämmtlichen Aufſchriften zu ſagen, welche mit Sinn und Geſchmack älteren deutſchen Schriftzügen nachgebildet worden. Mit Vergnügen finden wir ſodann bemerkt, daß Herr Geheimer Oberbaurath Schinkel auch in das Unternehmen mit Geiſt und Hand eingreift.

Und ſo liegen denn vor uns in gr. Fol. Format mehrere Platten des Ganzen, das in drei Abtheilungen beſtehen wird. Von der erſten, welche architektoniſche und andere Verzierungen enthalten ſoll, bewundern

wir acht Blätter; von der zweiten, Geräthe, Gefäße und kleinere Monumente vorſtellend, fünf; von der dritten, Verzierungen von Zeugen und für die Wirkerei insbeſondere vier Blätter, oder vielmehr ſechs, weil zwei einmal ſchwarz und einmal colorirt vorhanden.

Der Text kl. Fol. Format, gleichfalls höchſt elegant gedruckt, enthält kurz und klar nöthige Anleitung, Andeutung, Hinweiſen auf elementare, theoretiſche Grundſätze, welche, einmal gefaßt, zu ferneren Fortſchritten ſichern Weg bahnen.

Uns aber bleibt nichts zu wünſchen übrig, als von Zeit zu Zeit vom Wachſen und Gedeihen eines ſo wichtigen und einflußreichen Werkes Zeuge zu werden.

Programm zur Prüfung der Zöglinge der Gewerbſchule,

von Director Klöden. Berlin 1828.

Schon mehrere Jahre bewundern und benutzen wir die durch Herrn Beuth herausgegebenen Muſterblätter, welche mit ſo viel Einſicht als Aufwand zum Vortheil der preußiſchen Gewerbſchulen verbreitet worden; nun erfahren wir, daß abermals 37 Kupfertafeln für Zimmerleute, 9 Vorlegeblätter für angehende Mechaniker, beide Werke mit Text, ausgegeben werden. Gedachtes Programm belehrt uns von der umfaſſenden Sorgfalt, womit jener Staat ſich gegen die unaufhaltſam fortſtrebende Technik unſerer Nachbarn ins Gleichgewicht zu ſtellen trachtet, und wir haben die Wirkſamkeit eines ſolchen Unterrichts auch an einigen der Unſern erfahren, welche man dort gaſtlich aufzunehmen die Geneigtheit hatte.

In der Kürze, wie wir uns zu faſſen genöthigt ſind, dürfen wir ſodann ausſprechen, daß von jenen Anſtalten um deſto mehr zu hoffen iſt, als ſie auch auf Kunſt gegründet ſind; denn nur dadurch kann das Handwerk immer an Bedeutung wachſen, indem es alles und jedes hervorzubringen in Stand geſetzt, zu dem Nützlichen durchaus befähigt wird, verherrlicht es ſich ſelbſt, wenn es nach und nach auch das Schöne zu erfaſſen, ſolches auszudrücken und darzuſtellen ſich kräftig beweiſt.

In Berlin iſt nunmehr eine ſo große Maſſe guten Geſchmacks, daß der falſche Noth haben wird ſich irgend hervorzuthun; und eben jene Gewerbsanſtalt, auf höhere Kunſtanſtalten gegründet, ſelbſt höhere Kunſtanſtalt, iſt durchaus in dem Falle den reinern Sinn durch vollendete techniſche Darſtellung zu begünſtigen.

Verzeichniß

der geſchnittenen Steine in dem königlichen Muſeum der Alterthümer zu Berlin. 1827.

Unter vorſtehendem Titel iſt eine im Auszug abgefaßte deutſche Ueberſetzung der von Winckelmann franzöſiſch herausgegebenen: **Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch. Florence 1749**, erſchienen, nach welcher gegenwärtig noch die ganze Sammlung der Originale geordnet iſt, und ihr zufolge auch die Sammlung der davon genommenen Abdrücke, welche von Carl Gottlieb Reinhardt gefertigt worden und in zierlichen Kaſten, auf das ſchicklichſte angeordnet, zu nicht geringer Erbauung vor uns ſtehen.

Der große Werth geſchnittener Steine überhaupt iſt ſo allgemein anerkannt, daß hiervon etwas zu ſagen als überflüſſig angeſehen werden möchte. Nicht allein von dem kunſtkennenden, fühlenden höhern Alterthum wurden ſie geſchätzt, gebraucht, geſammelt, ſondern auch zu einer Zeit, wo es nur auf Pracht und Prunk angeſehen war, als Juwel betrachtet, und ſo wurden ſie ganz zuletzt, ohne Rückſicht auf die eingegrabene Darſtellung, zur Verzierung der heiligen Schreine, womit hochverehrte Reliquien umgeben ſind, in Geſellſchaft anderer Edelſteine, verwendet; wie denn in einem ſolchen die Gebeine der heiligen drei Könige zu Köln verwahrt werden, ungeachtet ſo manchen Glückswechſels.

Von der größten Mannichfaltigkeit iſt ferner der Nutzen, den der Kunſtfreund und Alterthumsforſcher daraus zu ziehen vermag. Hiervon werde nur Ein Punkt hervorgehoben. Die Gemmen erhalten uns das Andenken verlorener wichtiger Kunſtwerke. Der höhere gründliche Sinn der Alten verlangte nicht immer ein anderes, neues, nie geſehenes Gebilde.

War der Charakter bestimmt, aufs Höchste gebracht, so hielt man an dem Gegebenen fest, und wenn man auch, das Gelungene wiederholend, aus- und abwich, so strebte man doch immer theils zu der Natur, theils zu den Hauptgedanken zurückzukehren.

Wenn man denn nun auch die Behandlung der besondern Darstellungsarten dem Zweck, dem Material anzueignen verstand, so benutzte man das Gegebene als Copien und Nachahmung der Statuen, selbst im kleinsten, auf Münzen und geschnittenen Steinen. Deßwegen denn auch beide einen wichtigen Theil des Studiums der Alten ausmachen und höchst behülflich sind, wenn von Darstellung ganz verlorener Kunstwerke oder von Restauration mehr oder weniger zertrümmerter die Rede ist. Mit aufmerksamer Dankbarkeit ist zu betrachten, was besonders in den letzten Zeiten auf diesem Wege geschehen ist; man fühlt sich aufgefordert daran selbst mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in allen solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu thun ist.

Auf die Person des Sammlers, Philipp Baron von Stosch, aufmerksam zu machen, ist wohl hier der Ort. Der Artikel des Conversationslexikons wird hier, wie in vielen andern Fällen, theils befriedigen, theils zu weiterem Forschen veranlassen. Wir sagen hier lakonisch nur so viel. Er war zu seiner Zeit ein höchst merkwürdiger Mann. Als Sohn eines Geistlichen studirt er Theologie, geht freisinnig in die Welt, mit Kunstliebe begabt, so wie persönlich von Natur ausgestattet; er ist überall wohl aufgenommen und weiß seine Vortheile zu benutzen. Nun erscheint er als Reisender, Kunstfreund, Sammler, Weltmann, Diplomat und Wagehals, der sich unterwegs selbst zum Baron constituirt hatte, und sich überall etwas Bedeutendes und Schätzenswerthes zuzueignen wußte. So gelangt er zu Seltenheiten aller Art, besonders auch zu gedachter Sammlung geschnittener Steine.

Es wäre anmuthig, näher und ausführlicher zu schildern, wie er in den Frühling einer geschichtlichen Kunstkenntniß glücklicherweise eingetreten. Es regt sich ein frisches Beschauen alterthümlicher Gegenstände; noch ist die Würdigung derselben unvollkommen, aber es entwickelt sich die geistreiche Anwendung classischer Schriftsteller auf bildende Kunst; noch vertraut man dem Buchstaben mehr als dem lebendig geformten Zeugniß. Der Name des Künstlers auf dem geschnittenen Steine steigert seinen Werth.

Aber ſchon keimt die erſte, wahrhaft entwickelnde, hiſtoriſch folgerechte Methode, wie ſie durch Mengs und Winckelmann zu Heil und Segen auftritt.

Von den ferneren Schickſalen der Gemmenſammlung, die uns hier beſonders beſchäftigt, bemerken wir, daß nach dem Tode des Barons ein Neffe, Philipp Muzell-Stoſch, mit vielem andern auch das Cabinet ererbt; es wird eingepackt und verſendet, iſt durch Unaufmerkſamkeit der Spediteurs eine Zeit lang verloren, wird endlich in Livorno wieder gefunden und kommt in Beſitz Friedrichs des Großen, Königs von Preußen.

Es gab frühere Abgüſſe der Sammlung, aber die Verſuche, geſtochen und mit Anmerkungen herauszukommen, mißlingen. Einzelne Steine kommen im Abdruck in verſchiedene Daktyliotheken, in Deutſchland in die Lippert'ſche, in Rom in die Dehn'ſche, und fanden ſich auch wohl einzeln hie und da bei Händlern und in Cabineten. Der Wunſch, ſie im Ganzen zu beſitzen und zu überſehen, war ein vieljähriger bei uns und andern Kunſtfreunden; er iſt gegenwärtig auf das angenehmſte erfüllt und dieſer angebotene Schatz mit allgemeiner Theilnahme zu begrüßen. Wir eilen zur Bekanntmachung des Nächſten und Nöthigen.

Schema der Fortſetzung.

Geſchichte des Künſtlers Reinhardt.

Welcher jetzt ſowohl Glaspaſten als Maſſenabdrücke den Liebhabern gegen billige Preiſe überliefert.

Die Sammlung im Einzelnen ſorgfältig durchzugehen.

Die vorzüglichſten Stücke, ſchon bekannt, kürzlich hervorzuheben.

Weniger bekannte gleichfalls ins Licht zu ſtellen.

Aufmerkſamkeit auf Nachbildungen wichtiger alter Kunſtwerke.

Auf geiſtreiche Vermannichfaltigung mythologiſcher Gegenſtände.

Auf geſchmackvolle Scherze.

Dergleichen in Kinderſpielen.

Emblemen.

Und ſonſtigen Darſtellungen aller Art.

Hemſterhuis-Gallitziniſche Gemmenſammlung.

Den Freunden meiner literariſchen Thätigkeit iſt aus der Geſchichte meiner Campagne in Frankreich bekannt, daß ich nach überſtandenem traurigem Feldzug von 1792 eine frohere Rheinfahrt unternommen, um einen lange ſchuldigen Beſuch bei Freunden zu Pempelfort, Duisburg und Münſter abzuſtatten; wie ich denn auch nicht verfehlte ausführlich zu erzählen, daß ich mich zu gewünſchter Erheiterung überall einer guten Aufnahme zu erfreuen hatte. Von dem Aufenthalte zu Münſter berichtete ich umſtändlich und machte beſonders bemerklich, wie eine von Hemſterhuis hinterlaſſene Gemmenſammlung den geiſtig äſthetiſchen Mittelpunkt verlieh, um welchen ſich Freunde, übrigens im Denken und Empfinden nicht ganz übereinſtimmend, mehrere Tage gern vereinten.

Aus jenem Erzählten geht gleichfalls hervor, wie gedachte Sammlung beim Abſchied mir liebevoll aufgedrungen worden, wie ich ſie, durch Ordnung geſichert, mehrere Jahre treulich aufbewahrte und in dem Studium dieſes bedeutenden Kunſtfachs die Weimariſchen Freunde entſchieden förderte; daraus entſtand ſodann der Aufſatz, welcher vor der Jenaiſchen allgemeinen Literaturzeitung des Januars 1807 als Programm ſeine Stelle nahm, worin die einzelnen Steine betrachtet, beſchrieben und gewürdigt, nebſt einigen beigefügten Abbildungen zu finden ſind.

Da die Beſitzerin dieſen Schatz verkäuflich abzulaſſen und das Erlöste zu wohlthätigen Zwecken zu verwenden geneigt war, ſuchte ich eine Uebereinkunft deßhalb mit Herzog Ernſt von Gotha zu vermitteln. Dieſer Kenner und Liebhaber alles Schönen und Merkwürdigen, reich genug ſeine edle Neigung ungehindert zu befriedigen, war aufs höchſte verſucht ſich unſere Sammlung anzueignen; doch da ich zuletzt ſeine ſchwankenden

Entſchließungen zu Gunſten des Ankaufs entſchieden glaubte, überraſchte er mich mit einer Erklärung folgenden Inhalts:

„So lebhaft er auch den Beſitz der vorliegenden von ihm als köſtlich anerkannten Gemmen wünſche, ſo hindere ihn doch daran, nicht etwa ein innerer Zweifel, ſondern vielmehr ein äußerer Umſtand. Es ſey ihm keine Freude etwas für ſich allein zu beſitzen, er theile gern den Genuß mit andern, der ihm aber ſehr oft verkümmert werde. Es gebe Menſchen, die ihre tiefblickende Kennerſchaft dadurch zu beweiſen ſuchen, daß ſie an der Aechtheit irgend eines vorgelegten Kunſtwerks zu zweifeln ſcheinen und ſolche verdächtig machen. Um ſich nun dergleichen nicht wiederholt auszuſetzen, entſage er lieber dem wünſchenswerthen Vergnügen.“

Wir enthalten uns nicht, bei dieſer Gelegenheit noch folgendes hinzuzuſetzen. Es iſt wirklich ärgerlich mit Zweifeln das Vorzüglichſte aufgenommen zu ſehen, denn der Zweifelnde überhebt ſich des Beweiſes, wohl aber verlangt er ihn von dem Bejahenden. Worauf beruht denn aber in ſolchen Fällen der Beweis anders als auf einem innern Gefühl, begünſtigt durch ein geübtes Auge, das gewiſſe Kennzeichen gewahr zu werden vermag, auf geprüfter Wahrſcheinlichkeit hiſtoriſcher Forderungen und auf gar manchem andern, wodurch wir, alles zuſammengenommen, uns doch nur ſelbſt, nicht aber einen andern überzeugen?

Nun aber findet die Zweifelſucht kein reicheres Feld ſich zu ergehen, als gerade bei geſchnittenen Steinen: bald heißt es eine alte, bald eine moderne Copie, eine Wiederholung, eine Nachahmung; bald erregt der Stein Verdacht, bald eine Inſchrift, die von beſonderem Werth ſeyn ſollte; und ſo iſt es gefährlicher ſich auf Gemmen einzulaſſen, als auf antike Münzen, obgleich auch hier eine große Umſicht gefordert wird, wenn es zum Beiſpiel gewiſſe Paduaniſche Nachahmungen von den ächten Originalen zu unterſcheiden gilt.

Die Vorſteher der königlichen franzöſiſchen Münzſammlung haben längſt bemerkt, daß Privatcabinete, aus der Provinz nach Paris gebracht, gar vieles Falſche enthalten, weil die Beſitzer in einem beſchränkten Kreiſe das Auge nicht genugſam üben konnten, und mehr nach Neigung und Vorurtheil bei ihrem Geſchäft verfahren. Beſehen wir aber zum Schluß die Sache genau, ſo gilt dieß von allen Sammlungen, und jeder Beſitzer wird gern geſtehen, daß er manches Lehrgeld gegeben, bis ihm die Augen aufgegangen.

Jedoch wir kehren in Hoffnung, dieſes Abſchweifen werde verziehen ſeyn, zu unſerm eigentlichen Vortrage wieder zurück.

Jener Schatz blieb noch einige Jahre in meinen Händen, bis er wieder an die fürſtliche Freundin und zuletzt an den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg gelangte, nach deſſen Hinſcheiden ich den Wunſch nicht unterdrücken konnte, zu erfahren, wo nunmehr das theure, ſo genau geprüfte Pfand befindlich ſey; wie ich mich denn hierüber auch an gedachtem Worte andringlich vernehmen ließ.

Dieſen Wunſch einer Aufklärung werth zu achten, hat man höchſten Orts gewürdigt und mir zu erkennen gegeben, daß gedachte Sammlung unzertrennt unter den Schätzen Ihro Majeſtät des Königs der Niederlande einen vorzüglichen Platz einnehme; welche nachrichtliche Beruhigung ich mit dem lebhafteſten Danke zu erkennen habe, und es für ein Glück achte, gewiß zu ſeyn, daß ſo vortreffliche Einzelnheiten von anerkanntem Werth, mit Kenntniß, Glück und Aufwand zuſammengebracht, nicht zerſtreut, ſondern auch für die Zukunft beiſammen gehalten werden. Vielleicht befinden ſie ſich noch in denſelbigen Käſtchen, in welche ich ſie vor ſo viel Jahren zuſammengeſtellt. Da man bei einem langen Leben ſo vieles zerſplittert und zerſtört ſieht, ſo iſt es ein höchſt angenehmes Gefühl, zu erfahren, daß ein Gegenſtand, der uns lieb und werth geweſen, ſich auch einer ehrenvollen Dauer zu erfreuen habe.

Mögen dieſe Kunſtedelſteine den höchſten einſichtigen Beſitzern und allen ächten Freunden ſchöner Kunſt immerfort zur Freude und Belehrung gereichen; wozu vielleicht eine franzöſiſche Ueberſetzung jenes Neujahrsprogramms der allgemeinen Jenaiſchen Literaturzeitung, mit beigefügten charakteriſtiſchen Umriſſen, nicht wenig beitragen, und ein angenehmes Geſchenk für alle diejenigen ſeyn würde, welche ſich in dieſen Regionen mit Ernſt und Liebe zu ergehen geneigt ſind, worauf hinzudeuten ich mir zur dankbaren Pflicht mache.

Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas; par J. C. de Jonge, Directeur. A la Haye 1823.

In der Geſchichte meiner Campagne in Frankreich ſprach ich den dringenden Wunſch aus, zu erfahren, wo ſich die Hemſterhuis-Gallitziniſche Gemmenſammlung wohl befinden möchte. Er gelangte glücklicherweiſe dahin, woher mir der beſte Aufſchluß zu Theil werden konnte. Ihro des Königs der Niederlande Majeſtät ließen allergnädigſt durch des Herrn Landgrafen Ludwig Chriſtian von Heſſen Hochfürſtliche Durchlaucht mir vermelden, daß gedachte Sammlung in Allerhöchſt Ihro Beſitz, gut verwahrt und zu andern Schätzen hinzugefügt ſey. Wie ſehr ich dankbarlichſt hierdurch beruhigt worden, verfehlte ich nicht gebührend auszuſprechen. Nach kurzer Zeit jedoch wird mir auf eben die Weiſe vorgenannte ausführliche Schrift, durch welche nunmehr eine vollkommene Ueberſicht der im Haag aufgeſtellten Koſtbarkeiten dieſes Fachs zu erlangen iſt. Wir überſetzen aus der Vorrede ſo viel als nöthig, um unſern Leſern, vorzüglich den Reiſenden, die Kenntniß eines ſo bedeutenden Gegenſtandes zu überliefern.

Die Sammlung verdankt ihren Urſprung dem Statthalter Wilhelm IV, der, in einer friedlichen Zeit lebend, die Künſte liebend, ſich mit Sammeln beſchäftigte. Er kaufte unter andern die Alterthümer, Medaillen und geſchnittenen Steine des Grafen de Thoms, Schwiegerſohns des berühmten Boerhave. Prinz Wilhelm V, ſein Sohn, folgte dieſem Beiſpiel, und vermehrte den Schatz unter Beirath der Herren Vosmaer und Friedrich Hemſterhuis. Die Revolution trat ein, und der Statthalter verließ das

Land. Umstände hinderten ihn die ganze Sammlung mitzunehmen; ein großer Theil fiel den Franzosen in die Hände und ward nach Paris gebracht, wo er sich noch befindet. Glücklicherweise war nicht alles verloren; der Fürst hatte Mittel gefunden den größten Theil der Gold-, Silber- und Kupfermünzen, so wie die Mehrzahl der hoch- und tiefgeschnittenen Steine zu retten.

Von gleichem Verlangen wie seine glorreichen Vorfahren beseelt, faßte der gegenwärtig regierende Monarch im Jahr 1816 den Gedanken, aus den Resten der Oranischen Sammlung ein königliches Cabinet zum öffentlichen Gebrauch zu bilden, und befahl dieser ersten Grundlage die bedeutende Reihenfolge griechischer und römischer Münzen anzuschließen, welche vor dessen Thronbesteigung, bei Vereinzelung des berühmten Cabinets des Herrn van Damme, waren angeschafft worden. Herr de Jonge erhielt die Stelle eines Directors, und den Auftrag das Ganze einzurichten.

Die königliche Sammlung vermehrte sich von Tag zu Tage; unter dem Angeschafften zeichnen sich aus:

1) Eine herrliche Sammlung tiefgeschnittener Steine, mit Sorgfalt vereinigt durch den vorzüglichen Franz Hemsterhuis, aus dessen Händen sie an den verstorbenen Prinzen Gallitzin, kaiserlich russischen Gesandten bei Ihro Hochmögenden gelangte, und von seiner Tochter, Gemahlin des Prinzen Salm-Reifferscheid-Krautheim, an den König verkauft ward; sie ist merkwürdiger durch das Verdienst als durch die Menge der Steine, aus denen sie besteht. Man findet darin Arbeiten des ersten Rangs, einen Dioskorides, Aulus, Gnajus, Hyllus, Nicomachus, Hellen und mehrere andere Meisterstücke berühmter Künstler des Alterthums.

2) Eine kleine Sammlung hoch- und tiefgeschnittener Steine, welche Herr Hultmann, sonst Gouverneur des nördlichen Brabant, zurückließ; sie ward an den König verkauft durch Frau van Griethuysen. Diese Sammlung, wenn schon viel geringer als die vorhergehende, enthält doch einige sehr schätzbare Stücke.

3) Eine zahl- und werthreiche Sammlung neuerer Münzen, die meisten inländisch, Belagerungs- und andere currente Münzen, verkauft durch verwittwete Frau van Schuylenburch van Bommenede im Haag.

4) Das herrliche Cabinet geschnittener Steine, so alter als neuer, des verstorbenen Herrn Theodor van Smeth, Präsidenten der Schöffen der Stadt Amsterdam. (Es ist derselbe, an welchen Franz Hemsterhuis den

bedeutenden Brief ſchrieb über einen alten geſchnittenen Stein, vorſtellend eine Meernymphe an einem Meerpferd herſchwimmend, von herrlicher Kunſt.) Baron van Smeht van Deurne verkaufte ſolches an Ihro Majeſtät.

5) Eine Sammlung griechiſcher, römiſcher, kufiſcher und arabiſcher Münzen, auch einige geſchnittene Steine, welche Major Humbert von den afrikaniſchen Küſten mitbrachte, als Früchte ſeiner Reiſe über den Boden des alten Karthago und ſeines fünf und zwanzigjährigen Aufenthalts zu Tunis. Darunter finden ſich mehrere afrikaniſche ſeltene Münzen mit einigen unbekannten.

6) Eine ſchöne Thalerfolge, abgelaſſen durch Herrn Stiels, ehemaligen Pfarrer zu Maſtricht.

7) Die reiche Sammlung geſchnittener Steine, aus dem Nachlaß des Herrn Baron van Hoorn van Blooswyck, deſſen Erben abgekauft.

8) Sammlung von Medaillen, Jettons und neueren Münzen, welche ehemals dem reichen Cabinet des Herrn Dibbetz zu Leyden angehörte, und welche die Erben des Herrn Byleveld, eines der Präſidenten des hohen Gerichtshofes zu Haag, Ihro Majeſtät überließen.

Außer jenen großen Ankäufen wurden auf Befehl Ihro Majeſtät mit dieſem Cabinet noch vereinigt die Gold- und Silbermedaillen, aus dem Nachlaß Ihro verwittweten königlichen Hoheiten der Prinzeß von Oranien und der Herzogin von Braunſchweig, Mutter und Schweſter des Königs. Von Zeit zu Zeit wurden auch einzeln, beſonders durch Vertauſch des Doppelten, einige ſchöne geſchnittene Steine hinzugefügt, und eine große Anzahl Medaillen und Münzen aller Art.

Vorſtehende Nachricht giebt uns zu manchen Betrachtungen Anlaß, wovon wir einiges hier anſchließen.

Zuvörderſt begegnet uns das herzerhebende Gefühl, wie ein ernſtlich gefaßter Entſchluß nach dem größten Glückswechſel durch den Erfolg glücklich begünſtigt und ein Zweck erreicht werde, höher als man ſich ihn hätte vorſtellen können. Hier bewahrheitet ſich abermals, daß wenn man nur nach irgend einer Niederlage gleich wieder einen entſchiedenen Poſten faßt, einen Punkt ergreift, von dem aus man wirkt, zu dem man alles wieder zurückführt, alsdann das Unternehmen ſchon geborgen ſey, und man ſich einen glücklichen Erfolg verſprechen dürfe.

Eine fernere Betrachtung dringt ſich hier auf, wie wohl ein Fürſt

handelt, wenn er das was Einzelne mit leidenschaftlicher Mühe, mit Glück, bei Gelegenheit gesammelt, zusammenhält, und dem unsterblichen Körper seiner Besitzungen einverleibt. Zum einzelnen Sammeln gehört Liebe, Kenntniß und gewisser Muth den Augenblick zu ergreifen, da denn ohne großes Vermögen, mit verständig mäßigem Aufwand eine bedeutende Vereinigung manches Schönen und Guten sich erreichen läßt.

Meist sind solche Sammlungen den Erben zur Last; gewöhnlich legen sie zu großen Werth darauf, weil sie den Enthusiasmus des ersten Besitzers, der nöthig war so viel treffliche Einzelnheiten zusammen zu schaffen und zusammen zu halten, mit in Anschlag bringen, dergestalt daß oft, von einer Seite durch Mangel an entschiedenen Liebhabern, von der andern durch überspannte Forderungen dergleichen Schätze unbekannt und unbenutzt liegen, vielleicht auch als zerfallender Körper vereinzelt werden. Trifft sich's nun aber, daß hohe Häupter dergleichen Sammlungen gebührend Ehre geben, und sie andern schon vorhandenen anzufügen geneigt sind, so wäre zu wünschen, daß von einer Seite die Besitzer ihre Forderungen nicht zu hoch trieben, von der andern bleibt es erfreulich zu sehen, wenn große, mit Gütern gesegnete Fürsten zwar haushälterisch zu Werke gehen, aber zugleich auch bedenken, daß sie oft in den Fall kommen großmüthig zu seyn, ohne dadurch zu gewinnen; und doch wird beides zugleich der Fall seyn, wenn es unschätzbare Dinge gilt, wofür wohl alles das angesehen werden darf, was ein glücklich ausgebildetes Talent hervorbrachte und hervorbringt.

Und so hätten wir denn zuletzt noch zu bemerken, welcher großen Wirkung ein solcher Besitz in rechten Händen fähig ist.

Warum sollte man läugnen, daß dem einzelnen Staatsbürger ein höherer Kunstbesitz oft unbequem sey? Weder Zeit noch Zustand erlauben ihm treffliche Werke, die einflußreich werden könnten, die, es sey nun auf Productivität oder auf Kenntniß, auf That oder Geschichtseinsicht kräftig wirken sollten, dem Künstler so wie dem Liebhaber öfter vorzulegen, und dadurch eine höhere, freigesinnte, fruchtbare Bildung zu bezwecken. Sind aber dergleichen Schätze einer öffentlichen Anstalt einverleibt, sind Männer dabei angestellt, deren Liebe und Leidenschaft es ist ihre schöne Pflicht zu erfüllen, die ganz durchdrungen sind von dem Guten, das man stiften, das man fortpflanzen wollte, so wird wohl nichts zu wünschen übrig bleiben.

Sehen wir doch ſchon im gegenwärtigen Falle, daß der werthe Vorgeſetzte genannter Sammlung ſich ſelbſt öffentlich verpflichtet die höchſten Zwecke in allem Umfang zu erreichen, wie das Motto ſeiner ſorgfältigen Arbeit auf das deutlichſte bezeichnet: „Die Werke der Kunſt gehören nicht Einzelnen, ſie gehören der gebildeten Menſchheit an.“ Heeren, Ideen 3. Theil, 1. Abthl.

Münzkunde der deutschen Mittelzeit.

(Auf Anfrage.)

1817.

Ueber die zwar nicht seltenen, doch immer geschätzten problematischen Goldmünzen, unter dem Namen Regenbogenschüsselchen bekannt, wüßte ich nichts zu entscheiden, wohl aber folgende Meinung zu eröffnen.

Sie stammen von einem Volke, welches zwar in Absicht auf Kunst barbarisch zu nennen ist, das sich aber einer wohlersonnenen Technik bei einem rohen Münzwesen bediente. Wenn nämlich die frühern Griechen Gold- und Silberkügelchen zu stempeln, dabei aber das Abspringen vom Ambos zu verhindern gedachten, so gaben sie der stählernen Unterlage die Form eines Kronenbohrers, worauf das Kügelchen gelegt, der Stempel aufgesetzt und so das Obergebilde abgedruckt ward; der Eindruck des untern viereckten zackigen Hülfsmittels verwandelte sich nach und nach in ein begränzendes, mancherlei Bildwerk enthaltendes Viereck, dessen Ursprung sich nicht mehr ahnen läßt.

Das unbekannte Volk jedoch, von welchem hier die Rede ist, vertiefte die Unterlage in Schüsselform, und grub zugleich eine gewisse Gestalt hinein; der obere Stempel war convex und gleichfalls ein Gebild hineingegraben. Wurde nun das Kügelchen in die Stempelschale gelegt, und der obere Stempel drauf geschlagen, so hatte man die schüsselförmige Münze, welche noch öfters in Deutschland aus der Erde gegraben wird; die darauf erscheinenden Gestalten aber geben zu folgenden Betrachtungen Anlaß.

Die erhobenen Seiten der drei mir vorliegenden Exemplare zeigen barbarische Nachahmungen bekannter, auf griechischen Münzen vorkommender

Gegenstände, einmal einen Löwenrachen, zweimal einen Taschenkrebs, Gebilde der Unfähigkeit, wie sie auch häufig auf silbernen dacischen Münzen gesehen werden, wo die Goldphilippen offenbar kindisch pfuscherhaft nachgeahmt sind. Die hohle Seite zeigt jedesmal sechs kleine halbkugelförmige Erhöhungen; hierdurch scheint mir die Zahl des Werthes ausgesprochen.

Das Merkwürdigste aber ist auf allen dreien eine sichelförmige Umgebung, die auf dem einen Exemplar unzweifelhaft ein Hufeisen vorstellt, und also da, wo die Gestalt nicht so entschieden ist, auch als ein solches gedeutet werden muß. Diese Vorstellung scheint mir Original; fände sie sich auch auf andern Münzen, so käme man vielleicht auf eine nähere Spur; jedoch möchte das Bild immer auf ein berittenes kriegerisches Volk hindeuten.

Ueber den Ursprung der Hufeisen ist man ungewiß; das älteste, das man zu kennen glaubt, soll dem Pferde des Königs Childerich gehört haben, und also um das Jahr 481 zu setzen seyn. Aus andern Nachrichten und Combinationen scheint hervorzugehen, daß der Gebrauch der Hufeisen in Schwung gekommen zu der Zeit, als Franken und Deutsche noch für Eine Völkerschaft gehalten wurden, die Herrschaft hinüber und herüber schwankte, und die kaiserlich königlichen Gebieter bald diesseits, bald jenseits des Rheins größere Macht aufzubieten wußten. Wollte man sorgfältig die Orte verzeichnen, wo dergleichen Münzen gefunden worden, so gäbe sich vielleicht ein Aufschluß. Sie scheinen niemals tief in der Erde gelegen zu haben, weil der Volksglaube sie da finden läßt, wo ein Fuß des Regenbogens auf dem Acker aufstand, von welcher Sage sie denn auch ihre Benennung gewonnen haben.

Von deutſcher Baukunſt.

1823.

Einen großen Reiz muß die Bauart haben, welche die Italiäner und Spanier ſchon von alten Zeiten her, wir aber erſt in der neueſten, die deutſche (tedesca, germanica) genannt haben. Mehrere Jahrhunderte ward ſie zu kleineren und zu ungeheuern Gebäuden angewendet; der größte Theil von Europa nahm ſie auf; tauſende von Künſtlern, abertauſende von Handwerkern übten ſie; den chriſtlichen Cultus förderte ſie höchlich und wirkte mächtig auf Geiſt und Sinn: ſie muß alſo etwas Großes, gründlich Gefühltes, Gedachtes, Durchgearbeitetes enthalten, Verhältniſſe verbergen und an den Tag legen, deren Wirkung unwiderſtehlich iſt.

Merkwürdig war uns daher das Zeugniß eines Franzoſen, eines Mannes, deſſen eigene Bauweiſe der gerühmten ſich entgegenſetzte, deſſen Zeit von derſelben äußerſt ungünſtig urtheilte; und dennoch ſpricht er folgendermaßen:

„Alle Zufriedenheit, die wir an irgend einem Kunſtſchönen empfinden, hängt davon ab, daß Regel und Maß beobachtet ſey; unſer Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Iſt hieran Mangel, ſo mag man noch ſo viel äußere Zierrath anwenden; Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht erſetzt; ja man kann ſagen, daß ihre Häßlichkeit nur verhaßter und unerträglicher wird, wenn man die äußern Zierrathen durch Reichthum der Arbeit oder der Materie ſteigert.“

„Um dieſe Behauptung noch weiter zu treiben, ſage ich, daß die Schönheit, welche aus Maß und Proportion entſpringt, keineswegs koſtbarer Materien und zierlicher Arbeit bedarf, um Bewunderung zu erlangen; ſie glänzt vielmehr und macht ſich fühlbar, hervorblickend aus dem Wuſte

und der Verworrenheit des Stoffes und der Behandlung. So beſchauen wir mit Vergnügen einige Maſſen jener gothiſchen Gebäude, deren Schönheit aus Symmetrie und Proportion des Ganzen zu den Theilen und der Theile unter einander entſprungen erſcheint und bemerklich iſt, ungeachtet der häßlichen Zierrathen, womit ſie verdeckt ſind und zum Trotz derſelben. Was uns aber am meiſten überzeugen muß, iſt, daß wenn man dieſe Maſſen mit Genauigkeit unterſucht, man im Ganzen dieſelben Proportionen findet wie an Gebäuden, welche, nach Regeln der guten Baukunſt erbaut, uns beim Anblick ſo viel Vergnügen gewähren."

François Blondel, Cours d'Architecture. Cinquième partie. Liv. V. Chap. XVI. XVII.

Erinnern dürfen wir uns hierbei gar wohl jüngerer Jahre, wo der Straßburger Münſter ſo große Wirkung auf uns ausübte, daß wir unberufen unſer Entzücken auszuſprechen nicht unterlaſſen konnten. Eben das, was der franzöſiſche Baumeiſter nach gepflogener Meſſung und Unterſuchung geſteht und behauptet, iſt uns unbewußt begegnet, und es wird ja auch nicht von jedem gefordert, daß er von Eindrücken, die ihn überraſchen, Rechenſchaft geben ſolle.

Standen aber dieſe Gebäude Jahrhunderte lang nur wie eine alte Ueberlieferung da, ohne ſonderlichen Eindruck auf die größere Menſchenmaſſe, ſo ließen ſich die Urſachen davon gar wohl angeben. Wie mächtig hingegen erſchien ihre Wirkſamkeit in den letzten Zeiten, welche den Sinn dafür wieder erweckten! Jüngere und Aeltere beiderlei Geſchlechts waren von ſolchen Eindrücken übermannt und hingeriſſen, daß ſie ſich nicht allein durch wiederholte Beſchauung, Meſſung, Nachzeichnung daran erquickten und erbauten, ſondern auch dieſen Styl bei noch erſt zu errichtenden, lebendigem Gebrauch gewidmeten Gebäuden wirklich anwendeten, und eine Zufriedenheit fanden, ſich gleichſam urväterlich in ſolchen Umgebungen zu empfinden.

Da nun aber einmal der Antheil an ſolchen Productionen der Vergangenheit erregt worden, ſo verdienen diejenigen großen Dank, die uns in den Stand ſetzen, Werth und Würde im rechten Sinne, das heißt hiſtoriſch zu fühlen und zu erkennen, wovon ich nunmehr einiges zur Sprache bringe, indem ich mich durch mein näheres Verhältniß zu ſo bedeutenden Gegenſtänden aufgefordert fühle.

Seit meiner Entfernung von Straßburg ſah ich kein wichtiges

impoſantes Werk dieſer Art. Der Eindruck erloſch, und ich erinnerte mich kaum jenes Zuſtandes, wo mich ein ſolcher Anblick zum lebhafteſten Enthuſiasmus angeregt hatte. Der Aufenthalt in Italien konnte ſolche Geſinnungen nicht wieder beleben, um ſo weniger als die modernen Veränderungen am Dome zu Mailand den alten Charakter nicht mehr erkennen ließen; und ſo lebte ich viele Jahre ſolchem Kunſtzweige entfernt, wo nicht gar entfremdet.

Im Jahre 1810 jedoch trat ich, durch Vermittelung eines edlen Freundes, mit den Gebrüdern Boiſſerée in ein näheres Verhältniß. Sie theilten mir glänzende Beweiſe ihrer Bemühungen mit; ſorgfältig ausgeführte Zeichnungen des Doms zu Köln, theils im Grundriß, theils von mehreren Seiten, machten mich mit einem Gebäude bekannt, das, nach ſcharfer Prüfung, gar wohl die erſte Stelle in dieſer Bauart verdient: ich nahm ältere Studien wieder vor, und belehrte mich durch wechſelſeitige freundſchaftliche Beſuche und emſige Betrachtung gar mancher aus dieſer Zeit ſich herſchreibenden Gebäude, in Kupfern, Zeichnungen, Gemälden, ſo daß ich mich endlich wieder in jenen Zuſtänden ganz einheimiſch fand.

Allein der Natur der Sache nach, beſonders aber in meinem Alter und meiner Stellung, mußte mir das Geſchichtliche dieſer ganzen Angelegenheit das Wichtigſte werden, wozu mir denn die bedeutenden Sammlungen meiner Freunde die beſten Förderniſſe darreichten.

Nun fand ſich glücklicherweiſe, daß Herr Moller, ein höchſt gebildeter, einſichtiger Künſtler, auch für dieſe Gegenſtände entzündet ward und auf das glücklichſte mitwirkte. Ein entdeckter Originalriß des Kölner Doms gab der Sache ein neues Anſehen; die lithographiſche Copie deſſelben, ja die Contradrücke, wodurch ſich das ganze zweithürmige Bild durch Zuſammenfügen und Austuſchen den Augen darſtellen ließ, wirkte bedeutſam; und was dem Geſchichtsfreunde zu gleicher Zeit höchſt willkommen ſeyn mußte, war des vorzüglichen Mannes Unternehmen, eine Reihe von Abbildungen älterer und neuerer Zeit uns vorzulegen, da man denn zuerſt das Herankommen der von uns dießmal betrachteten Bauart, ſodann ihre höchſte Höhe, und endlich ihr Abnehmen vor Augen ſehen und bequem erkennen ſollte. Dieſes findet nun um deſto eher ſtatt, da das erſte Werk vollendet vor uns liegt, und das zweite, das von einzelnen Gebäuden dieſer Art handeln wird, auch ſchon in ſeinen erſten Heften zu uns gekommen iſt.

Mögen die Unternehmungen dieſes eben ſo einſichtigen als thätigen Mannes möglichſt vom Publicum begünſtigt werden: denn mit ſolchen Dingen ſich zu beſchäftigen iſt an der Zeit, die wir zu benutzen haben, wenn für uns und unſere Nachkommen ein vollſtändiger Begriff hervorgehen ſoll.

Und ſo müſſen wir denn gleiche Aufmerkſamkeit und Theilnahme dem wichtigen Werke der Gebrüder Boiſſerée wünſchen, deſſen erſte Lieferung wir früher ſchon im allgemeinen angezeigt.

Mit aufrichtiger Theilnahme ſehe ich nun das Publicum die Vortheile genießen, die mir ſeit dreizehn Jahren gegönnt ſind, denn ſo lange bin ich Zeuge der eben ſo ſchwierigen als anhaltenden Arbeit der Boiſſerée'ſchen Verbündeten. Mir fehlte es nicht dieſe Zeit her an Mittheilung friſch gezeichneter Riſſe, alter Zeichnungen und Kupfer, die ſich auf ſolche Gegenſtände bezogen; beſonders aber wichtig waren die Probedrücke der bedeutenden Platten, die ſich durch die vorzüglichſten Kupferſtecher ihrer Vollendung näherten.

So ſchön mich, aber auch dieſer friſche Antheil in die Neigungen meiner frühern Jahre wieder zurück verſetzte, fand ich doch den größten Vortheil bei einem kurzen Beſuche in Köln, den ich an der Seite des Herrn Staatsminiſters von Stein abzulegen das Glück hatte.

Ich will nicht läugnen, daß der Anblick des Kölner Doms von außen eine gewiſſe Apprehenſion in mir erregte, der ich keinen Namen zu geben wüßte. Hat eine bedeutende Ruine etwas Ehrwürdiges, ahnen, ſehen wir in ihr den Conflict eines würdigen Menſchenwerks mit der ſtillmächtigen, aber auch alles nicht achtenden Zeit, ſo tritt uns hier ein Unvollendetes, Ungeheures entgegen, wo eben dieſes Unfertige uns an die Unzulänglichkeit des Menſchen erinnert, ſobald er ſich unterfängt etwas Uebergroßes leiſten zu wollen.

Selbſt der Dom inwendig macht uns, wenn wir aufrichtig ſeyn wollen, zwar einen bedeutenden, aber doch unharmoniſchen Effect; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraſchender Harmonie anſpricht, da erſtaunen wir fröhlich, da erſchrecken wir freudig, und fühlen unſere Sehnſucht mehr als erfüllt.

Ich aber hatte mich längſt ſchon beſonders mit dem Grundriß beſchäftigt, viel darüber mit den Freunden verhandelt, und ſo konnte ich, da beinahe zu allem der Grund gelegt iſt, die Spuren der erſten Intention an Ort und Stelle genau verfolgen. Eben ſo halfen mir die Probedrücke der Seitenanſicht und die Zeichnung des vordern Aufriſſes einigermaßen

das Bild in meiner Seele auferbauen; doch blieb das, was fehlte, immer noch ſo übergroß, daß man ſich zu deſſen Höhe nicht aufſchwingen konnte.

Jetzt aber, da die Boiſſerée'ſche Arbeit ſich ihrem Ende naht, Abbildung und Erklärung in die Hände aller Liebhaber gelangen werden, jetzt hat der wahre Kunſtfreund auch in der Ferne Gelegenheit ſich von dem höchſten Gipfel, wozu ſich dieſe Bauweiſe erhoben, völlig zu überzeugen; da er denn, wenn er gelegentlich ſich als Reiſender jener wunderſamen Stätte nähert, nicht mehr der perſönlichen Empfindung, dem trüben Vorurtheil oder, im Gegenſatz, einer übereilten Abneigung ſich hingeben, ſondern als ein Wiſſender und in die Hüttengeheimniſſe Eingeweihter das Vorhandene betrachten und das Vermißte in Gedanken erſetzen wird. Ich wenigſtens wünſche mir Glück zu dieſer Klarheit nach fünfzigjährigem Streben durch die Bemühungen patriotiſch geſinnter, geiſtreicher, emſiger, unermüdeter junger Männer gelangt zu ſeyn.

Daß ich bei dieſen erneuten Studien deutſcher Baukunſt des dreizehnten Jahrhunderts öfters meiner frühern Anhänglichkeit an den Straßburger Münſter gedachte, und des damals, 1772, im erſten Enthuſiasmus verfaßten Druckbogens mich erfreute, da ich mich deſſelben beim ſpätern Leſen nicht zu ſchämen brauchte, iſt wohl natürlich: denn ich hatte doch die innern Proportionen des Ganzen gefühlt, ich hatte die Entwickelung der einzelnen Zierrathen eben aus dieſem Ganzen eingeſehen, und nach langem und wiederholtem Anſchauen gefunden, daß der eine hoch genug auferbaute Thurm doch ſeiner eigentlichen Vollendung ermangele. Das alles traf mit den neueren Ueberzeugungen der Freunde und meiner eigenen ganz wohl überein, und wenn jener Aufſatz etwas Amphiguriſches in ſeinem Styl bemerken läßt, ſo möchte es wohl zu verzeihen ſeyn, da wo etwas Unausſprechliches auszuſprechen iſt.

Wir werden noch oft auf dieſen Gegenſtand zurückkommen, und ſchließen hier dankbar gegen diejenigen, denen wir die gründlichſten Vorarbeiten ſchuldig ſind, Herrn Moller und Büſching, jenem in ſeiner Auslegung der gegebenen Kupfertafeln, dieſem in dem Verſuch einer Einleitung in die Geſchichte der altdeutſchen Baukunſt; wozu mir denn gegenwärtig als erwünſchtes Hülfsmittel die Darſtellung zu Handen liegt, welche Herr Sulpiz Boiſſerée als Einleitung und Erklärung der Kupfertafeln mit gründlicher Kenntniß aufgeſetzt hat.

Herſtellung des Straßburger Münſters.

1816.

Während die Wünſche der Kunſt- und Vaterlandsfreunde auf die Erhaltung und Herſtellung der alten Baudenkmale am Niederrhein gerichtet ſind und man über die dazu erforderlichen Mittel rathſchlägt, iſt es höchſt erfreulich und lehrreich zu betrachten, was in der Hinſicht am Oberrhein für den Münſter zu Straßburg geſchieht.

Hier wird nämlich ſchon ſeit mehreren Jahren mit großer Thätigkeit und glücklichem Erfolg daran gearbeitet, die durch Vernachläſſigungen und Zerſtörungen der Revolution entſtandenen Schäden auszubeſſern.

Denn iſt freilich der Vorſchlag der Gleichheitsbrüder, den ſtolzen Münſter abzutragen, weil er ſich über die elenden Hütten der Menſchen erhebt, in jenen Zeiten nicht durchgegangen, ſo hat doch die bilder- und wappenſtürmende Wuth dieſer Fanatiker die vielen Bildwerke an den Eingängen, ja ſogar die Wappen der bürgerlichen Stadtvorgeſetzten und Baumeiſter oben an der Spitze des Thurms keineswegs verſchont.

Es würde zu weitläufig ſeyn alles anzuführen, was durch dieſe und andere muthwillige frevelhafte Zerſtörungen, und wieder was in Folge derſelben das Gebäude gelitten hat.

Genug, man beſchäftigt ſich jetzt unausgeſetzt damit, alles nach und nach auf das ſorgfältigſte wiederherzuſtellen. So iſt bereits das bunte Glaswerk der großen, über 40 Fuß weiten Roſe wieder in neues Blei geſetzt; ſo ſind eine Menge neue Platten und ſteinerne Rinnen gelegt, durchbrochene Geländer, Pfeiler, Baldachine und Thürmchen nach alten Muſtern erſetzt worden. Die faſt lebensgroßen Equeſterſtatuen der Könige Chlodowig, Dagobert und Rudolph von Habsburg ſind, ganz neu verfertigt,

mit vieler Mühe und Kosten wieder an den großen Pfeilern bei der Rose aufgestellt. Und auch an den Eingängen kehren nun von den hundert und aberhundert Bildwerken schon manche nach alten Zeichnungen ausgeführte an ihre Stelle zurück.

Man erstaunt billig, daß alle diese eben so viel Uebung und Geschicklichkeit als Aufwand erfordernden Arbeiten in unsern Tagen zu Stande kommen; und man begreift es nur, wenn man die weise Einrichtung der noch von Alters her für den Straßburger Münster bestehenden Baustiftung und Verwaltung kennt.

Schon im dreizehnten Jahrhundert waren die zum Bau und Unterhalt dieses großen Werks bestimmten Güter und Einkünfte von den rein geistlichen Zwecken gehörigen getrennt und der Obhut der Stadtvorgesetzten anvertraut worden. Diese ernannten einen eigenen Schaffner und wählten aus ihrer Mitte drei Pfleger, worunter immer ein Stadtmeister seyn mußte, beides zur Verwaltung der Einnahme und Ausgabe, so wie zur Aufsicht über den Werkmeister, als welcher, vom Rath bloß zu diesem Zweck gesetzt und von der Stiftung besoldet, wieder den Steinmetzen und Werkleuten in der Bauhütte vorstand.

Auf diese Weise wurde die Sorge für den Münster eine städtische Angelegenheit; und dieß hatte vor vielen andern Vortheilen die überaus glückliche Folge, daß die beträchtlichen Güter und Gelder der Stiftung als Gemeindeeigenthum selbst in der verderblichsten aller Staatsumwälzungen gerettet werden konnten.

Auch mußte eine Verwaltung, von welcher alle Jahre öffentlich Rechenschaft abgelegt wurde, nothwendig das größte Vertrauen einflößen, und immerfort neue Wohlthäter und Stifter zu Gunsten eines prachtvollen Denkmals gewinnen, welches eine zahlreiche vermögende Bürgerschaft großentheils als ihr eigenes betrachten durfte.

Daher sah sich denn die Anstalt im Stande, nicht nur die gewöhnlichen, sondern auch außerordentliche Bedürfnisse, wie z. B. nach einer großen Feuersbrunst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die sehr beträchtlichen Kosten neuer Bedachung und vielfachen damit zusammenhängenden reich verzierten Steinwerks zu bestreiten, ja vor wenigen Jahren noch sogar eine große Summe zum Ankauf von Häusern zu verwenden, welche niedergerissen wurden, um dem Gebäude einen weitern offenern Zugang zu verschaffen.

Mit den Geldmitteln aber wurden nun zugleich auch die Kunst- und Handwerksmittel mannichfach erhalten; denn der alte Gebrauch, die Steinmetzenarbeit im Taglohn fertigen zu lassen, blieb bei diesem Gebäude stets bestehen, und man wich in der Herstellung der beschädigten Theile nie von der ursprünglichen Gestalt und Construction ab.

Gerade aus diesem Grunde bedurfte man besonders geübte und geschickte Werkleute, und diese bildeten sich dann auch immer von selbst, einer durch den andern, weil die Arbeit nie ausging.

Zudem blieben die einmal in dieser Bauart geübten Leute gern an einem Ort, wo sie zu allen Jahreszeiten auf sichern anständigen Lohn zählen konnten. Endlich ist der Straßburger Münster auch nicht das einzige Denkmal in Deutschland, bei welchem sich solche vortreffliche Einrichtung erhalten hat, sondern es besteht nach dem Beispiel derselben eine ähnliche, gleichfalls unter städtischer Verwaltung, beim Münster zu Freiburg im Breisgau und bei St. Stephan in Wien, vielleicht auch noch anderwärts, ohne daß es uns bekannt geworden.

Hier hätten wir also im eigenen Vaterlande hinlänglich Muster für Erhaltungsanstalten und Pflanzschulen, aus welchen wir fähige Arbeiter zur Herstellung unserer in Verfall gerathenen großen Baudenkmale ziehen könnten; und wir brauchten nicht unsere Zuflucht nach England zu nehmen, wo freilich seit einer Reihe von Jahren für Erhaltung und Herstellung der Gebäude dieser Art am meisten geschehen ist.

Die neuen Arbeiten am Straßburger Münster lassen wirklich weder in Rücksicht der Zweckmäßigkeit, noch der schönen treuen Ausführung irgend etwas zu wünschen übrig. Ganz besonders aber muß der treffliche Stand und die Ordnung gerühmt werden, worin hier alles zur Bedeckung und zum Wasserlauf dienende Steinwerk gehalten wird.

Außer den Dächern ist nicht eine Hand breit Kupfer oder Blei zur Bedeckung angewandt. Alle die vielen Gänge und Rinnen findet man von Stein verfertigt und die große Terrasse, ja sogar sämmtliche Gewölbe in den beiden Thürmen, welche wegen den offenen Fenstern der Witterung ausgesetzt, sind mit Platten belegt. Dieß Steinwerk ist nun alles abschüssig und so sorgfältig zugerichtet, daß nirgends ein Tropfen Wasser stehen bleiben kann; und wie nur ein Stein schadhaft wird, ersetzt man ihn durch einen neuen. Im September des vorigen Jahres hatten wir Gelegenheit den großen Nutzen dieser weisen Vorkehrung im vollsten

Maß zu bewundern. Es war nach den unaufhörlichen beispiellosen Regengüssen des Sommers, ja selbst nach den Regengüssen des vorigen Tages auch nicht eine Spur von Feuchtigkeit auf allen den offenen Stiegen, Gewölben, Gängen und Bühnen zu entdecken.

Man sieht leicht ein, wie eng diese Einrichtung des Wasserlaufs mit der ursprünglichen Anlage solcher Gebäude zusammenhängt und wie hingegen die Blei- und Kupferbedeckung für alle die mannichfaltigen, viele Winkel darbietenden Theile nicht ausreichen, sondern wegen des ewigen Flickwerks in vielen Fällen nur Veranlassung zu großem nutzlosem Kostenaufwand geben kann.

Der Kölner Dom bietet hierüber Erfahrungen genug dar; man wird darum bei Herstellung desselben jene in Straßburg befolgte, für die Erhaltung so höchst zweckmäßige Weise ohne Zweifel desto mehr beherzigen.

Den Freunden des Alterthums muß es sehr angenehm seyn zu vernehmen, daß für dieses und andere Denkmale am Niederrhein bereits die ersten nothwendigsten Maßregeln getroffen sind.

Die im vorigen Sommer mit in dieser Hinsicht unternommene Reise des geheimen Oberbauraths Schinkel war hier von sehr günstigem Einfluß. Die Regierung hat vor der Hand eine beträchtliche Summe zur Ausbesserung eines großen gefährlichen Bauschadens am Dachstuhl des Kölnischen Doms bewilligt, und die Arbeiten sind schon in vollem Gang.

Außerdem ist zur Niederlegung einer neben dem Dom stehenden verfallenen Kirche Befehl gegeben, wodurch eine freiere Ansicht gerade des vollendeten Theils jenes Denkmals gewonnen wird. Dann sorgte man auch für die Rettung der gleichzeitig mit dem Kölner Dom und nach einem ähnlichen, aber verkleinerten Plan gebauten Abteikirche Altenberg in der Nähe von Köln. Eine Feuersbrunst hatte vor kurzem dieß schöne, ganz vollendete Gebäude seines Dachwerks beraubt. Man war einstweilen auf die nothdürftigste Bedeckung bedacht, und hofft im Lauf des Jahres ein neues Dach herstellen zu können.

Anderseits bemüht man sich in Trier sorgsam für die dortigen bedeutenden römischen Alterthümer; und mehr oder weniger zeigt sich in dieser Hinsicht an vielen Punkten der niederrheinischen Länder die schützende Hand einer wohlwollenden Regierung, von welcher Kunst- und Vaterlandsfreunde die Erfüllung ihrer gerechten Wünsche nicht vergebens erwarten werden.

Wir können dieſe Nachricht nicht ſchließen, ohne noch ein Wort in Bezug auf den Straßburger Münſter beizufügen.

Wir bemerkten mit großer Freude, wie ſorgfältig dieß wunderwürdige Werk in Ehren gehalten wird; deſto mehr aber befremdete uns, dieß nicht auf die Ruheſtätte des großen Meiſters ausgedehnt zu finden, welchem das Gebäude ſeine Entſtehung verdankt.

Die außen an einem Pfeiler bei der Sacriſtei angebrachte Grabſchrift des Erwin von Steinbach iſt nämlich durch eine kleine Kohlenhütte verdeckt, und man ſieht mit Unwillen die Züge eines Namens von den Anſtalten zu den Rauchfäſſern verunreinigt, welchem vor vielen andern Sterblichen der Weihrauch ſelbſt gebührte.

Möchten doch die ſo ſehr ruhmwürdigen Stadtbehörden und Vorſteher des Münſterbaues dieſer leicht zu hebenden Verunehrung ein Ende machen, und den Ort anſtändig einfaſſen, oder die Inſchriften herausnehmen und an einem beſſern Ort im Innern des Gebäudes, etwa beim Eingang unter den Thürmen aufſtellen laſſen.

Auf dieſe Weiſe erfahren wir nach und nach durch die Bemühungen einſichtiger, thätiger junger Freunde, welche Anſtalten und Vorkehrungen ſich nöthig machten, um jene ungeheuern Gebäude zu unternehmen, wo nicht auszuführen.

Zugleich werden wir belehrt, in welchem Sinn und Geſchmack die nördlichere Baukunſt vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert ſich entwickelte, veränderte, auf einen hohen Grad von Trefflichkeit, Kühnheit, Zierlichkeit gelangte, bis ſie zuletzt durch Abweichung und Ueberladung, wie es den Künſten gewöhnlich geht, nach und nach ſich verſchlimmerte. Dieſe Betrachtungen werden wir bei Gelegenheit der Moller'ſchen Hefte, wenn ſie alle beiſammen ſind, zu unſerer Genugthuung anſtellen können. Auch ſchon die vier, welche vor uns liegen, geben erfreuliche Belehrung. Die darin enthaltenen Tafeln ſind nicht numerirt; am Schluſſe wird erſt das Verzeichniß folgen, wie ſie nach der Zeit zu legen und zu ordnen ſind.

Schon jetzt haben wir dieſes vorläufig gethan und ſehen eine Reihe von ſechs Jahrhunderten vor uns. Wir legten dazwiſchen was von Grund- und Aufriſſen ähnlicher Gebäude zu Handen war, und finden ſchon einen

Leitfaden, an dem wir uns gar glücklich und angenehm durchwinden können. Sind die Moller'schen Hefte dereinst vollständig, so kann jeder Liebhaber sie auf ähnliche Weise zum Grund einer Sammlung legen, woran er für sich und mit andern über diese bedeutenden Gegenstände täglich mehr Aufklärung gewinnt.

Alsdann wird, nach abgelegten Vorurtheilen, Lob und Tadel gegründet seyn, und eine Vereinigung der verschiedensten Ansichten aus der Geschichte auf einander folgender Denkmale hervorgehen.

Auch muß es deßhalb immer wünschenswerther seyn, daß das große Werk der Herren Boisserée, den Dom zu Köln darstellend, endlich erscheine. Die Tafeln, die schon in unsern Händen sind, lassen wünschen, daß alle Liebhaber bald gleichen Genuß und gleiche Belehrung finden mögen.

Der Grundriß ist bewundernswürdig und vielleicht von keinem dieser Bauart übertroffen. Die linke Seite, wie sie ausgeführt werden sollte, giebt erst einen Begriff von der ungeheuern Kühnheit des Unternehmens. Dieselbe Seitenansicht, aber nur so weit als sie zur Ausführung gelangte, erregt ein angenehmes Gefühl, mit Bedauern gemischt. Man sieht das unvollendete Gebäude auf einem freien Platz, indem die Darsteller jene Reihe Häuser, welche niemals hätte gebaut werden sollen, mit gutem Sinne weggelassen. Daneben war es gewiß ein glücklicher Gedanke, die Bauleute noch in voller Arbeit und den Krahnen thätig vorzustellen, wodurch der Gegenstand Leben und Bewegung gewinnt.

Kommt hierzu nun ferner das Facsimile des großen Originalaufrisses, welchen Herr Moller gleichfalls besorgt, so wird über diesen Theil der Kunstgeschichte sich eine Klarheit verbreiten, bei der wir die in allen Landen aufgeführten Gebäude solcher Art, früher und späterer Zeit, gar wohl beurtheilen können; und wir werden alsdann nicht mehr die Producte einer wachsenden, steigenden, den höchsten Gipfel erreichenden und sodann wieder versinkenden Kunst vermischen und eins mit dem andern entweder unbedingt loben oder verwerfen.

Köln.

Zu unserer großen Beruhigung erfahren wir, daß man daselbst eine ansehnliche Stiftung zu gründen beschäftigt sey, wodurch es auf lange

Jahre möglich wird den Dom wenigſtens in ſeinem gegenwärtigen Zuſtande zu erhalten.

Auch iſt durch Vorſorge des Herrn Generalgouverneurs Grafen von Solms-Laubach die Wallrafiſche Sammlung in das geräumige Jeſuitengebäude gebracht, und man ſieht einer methodiſchen Aufſtellung und Katalogirung derſelben mit Zutrauen entgegen.

Und ſo wären denn zwei bedeutende Wünſche aller deutſchen Kunſtfreunde ſchon in Erfüllung gegangen.

Pentazonium Vimariense,

dem dritten September 1825 gewidmet,

vom Oberbaudirector Coudray gezeichnet, gestochen vom Hofkupferstecher Schwerdgeburth.

Das seltene und mit dem reinsten Enthusiasmus gefeierte Fest der fünfzigjährigen Regierung des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach königlichen Hoheit zu verherrlichen, fühlten auch die Künste eine besondere Verpflichtung; unter ihnen that sich die Baukunst hervor, in einer Zeichnung, welche, nunmehr in Kupferstich gefaßt, dem allgemeinen Anschauen übergeben ist.

Zu seiner Darstellung nahm der geistreiche Künstler den Anlaß von jenen antiken Prachtgebäuden, wo man zonenweise, Stockwerk über Stockwerk, in die Höhe ging und, den Durchmesser der Area nach Stufenart zusammenziehend, einer Pyramiden- oder sonst zugespitzten Form sich zu nähern trachtete. Wenig ist uns davon übrig geblieben, von dem Trizonium des Quintilius Varus nur der Name, und was wir noch von dem Septizonium des Severus wissen, kann unsere Billigung nicht verdienen, indem es vertical in die Höhe stieg und also dem Auge das Gefühl einer geforderten Solidität nicht eindrücken konnte.

Bei unserm Pentazonium ist die Anlage von der Art, daß erst auf einer gehörig festen Rustica-Basis ein Säulengebäude dorischer Ordnung errichtet sey, über welchem abermals ein ruhiges Massiv einer jonischen Säulenordnung zum Grunde dient, wodurch denn also schon vier Zonen absolvirt wären, worauf abermals ein Massivaufsatz folgt, auf welchem korinthische Säulen, zum Tempelgipfel zusammengedrängt, den höhern Abschluß bilden.

Die erſte Zone ſieht man durch ihre Bildwerke einer kräftig-thätigen Jugendzeit gewidmet, geiſtigen und körperlichen Uebungen und Vorbereitungen mancher Art. Die zweite ſoll das Andenken eines mittlern Mannslebens bewahren, in That und Dulden, Wirken und Leiden zugebracht, auf Krieg und Frieden, Ruhe und Bewegung hindeutend. Die dritte Zone giebt einem reich geſegneten Familienleben Raum. Die vierte deutet auf das, was für Kunſt und Wiſſenſchaft geſchehen. Die fünfte läßt uns die Begründung einer ſichern Staatsform erblicken, worauf ſich denn das Heiligthum eines wohlverdienten Ruhms erhebt.

Ob nun gleich zu unſerer Zeit Gebäude dieſer Art nicht leicht zur Wirklichkeit gelangen dürften, ſo achtete der denkende Künſtler doch für Pflicht zu zeigen, daß ein ſolches Prachtgerüſte nicht bloß phantaſtiſch gefabelt, ſondern auf einer innern Möglichkeit gegründet ſey; weßhalb er denn in einem zweiten Blatte die vorſichtige Conſtruction deſſelben, ſowohl in Grundriſſen als Durchſchnitten, den Kenneraugen vorlegte; woneben man auch, umſtändlicher als hier geſchieht, durch eine gedruckte Erklärung erfahren kann, worauf theils durch reale, theils durch allegoriſche Darſtellungen gedeutet worden.

Und ſo wird denn endlich an dem Aufriß, welchen die Hauptplatte darſtellt, der einſichtige Kennerblick geneigt unterſcheiden und beurtheilen, in wiefern die ſchwierige Uebereinanderſtellung verſchiedener Säulenordnungen, von der derbſten bis zu der ſchlankeſten, gelungen, in wiefern die Profile dem jedesmaligen Charakter gemäß beſtimmt und genügend gezeichnet worden.

Kehrt nun das Auge zu dem beim erſten Anſchauen empfangenen Eindruck nach einer ſolchen Prüfung des Einzelnen wieder zurück, ſo wünſchen wir die Frage günſtig beantwortet, ob der allgemeine Umriß des Ganzen, der ſo zu nennende Schattenriß, dem Auge gefällig und nebſt ſeinem reichen Inhalte dem Geiſte faßlich ſey, indem wir von unſerer Seite hier nur eine allgemeine Anzeige beabſichtigen konnten.

Wenn nun der Künſtler in einer genauen, zum ſauberſten ausgeführten Zeichnung das Seinige geleiſtet zu haben hoffen durfte, ſo kann die Arbeit des Kupferſtechers ſich gleichfalls einer geneigten Aufnahme getröſten. Herr Schwerdgeburth, deſſen Geſchicklichkeit man bisher nur in kleineren, unſere Taſchenbücher zierenden Bildern liebte und bewunderte, hat ſich hier in ein Feld begeben, in welchem er bisher völlig fremd geweſen; deßhalb

eine Unbekanntſchaft eines Kupferſtechers mit dem architektoniſchen Detail vom Kenner mit Nachſicht zu beurtheilen ſeyn dürfte. Ferner iſt zu bedenken, daß bei einer ſolchen Arbeit die geſchickteſte Hand ohne Beihülfe von mitleiſtenden Maſchinen ſich in Verlegenheit fühlen kann.

Eines ſolchen Vortheils, welcher dem Künſtler in Paris und andern in dieſer Art vielthätigen Städten zu Hülfe kommt, ermangelt die unſrige ſo gut wie gänzlich: alles iſt hier die That der eigenen freien Hand, es ſey daß ſie die Radirnadel oder den Grabſtichel geführt. Hiedurch aber hat auch dieſes Blatt ein gewiſſes Leben, eine gewiſſe Anmuth gewonnen, welche gar oft einer ausſchließlich angewandten Technik zu ermangeln pflegt.

Eben ſo waren bei dem Abdruck gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, die bei größeren, den Fabrikanſtalten ſich nähernden Gelegenheiten gar leicht zu beſeitigen ſind, oder vielmehr gar nicht zur Sprache kommen.

Schließlich iſt nur noch zu bemerken, daß dieſes Blatt für die Liebhaber der Kunſt auch dadurch einen beſondern Werth erhalten wird, daß der löbliche Stadtrath zu Weimar dem Kupferſtecher die Platte honorirt und die ſorgfältig genommenen Abdrücke, als freundliche Gabe, den Verehrern des gefeierten Fürſten zur Erinnerung an jene ſo bedeutende Epoche zugetheilt hat, welches allgemein mit anerkennendem Danke aufgenommen worden. Sie ſind erfreut dem Lebenden als Lebendige ein Denkmal errichtet zu ſehen, deſſen Sinn und Bedeutung von ihnen um ſo williger anerkannt wird, als man ſonſt dergleichen dem oft ſchwankenden Ermeſſen einer Nachkommenſchaft überläßt, die, mit ſich ſelbſt allzuſehr beſchäftigt, ſelten den reinen Enthuſiasmus empfindet, um rückwärts dankbar zu ſchauen und gegen edle Vorgänger ihre Pflicht zu erfüllen, wozu ihr denn auch wohl Ernſt, Mittel und Gelegenheit oft ermangeln mögen.

Architektur in Sicilien.

1828.

Architecture moderne de la Sicile, par J. Hittorf et Zanth. A Paris.

Wie uns vor Jahren die modernen Gebäude Roms durch Fontaine und Percier, die Florentiniſchen durch Grandjean und Famin, die Genueſiſchen durch Gautier belehrend dargeſtellt worden, ſo haben ſich, um gleichen Zweck zu erreichen, ausgebildete Männer, Hittorf und Zanth, nach Sicilien begeben und liefern uns die dortigen, beſonders von Zeitgenoſſen Michel Angelo's errichteten, öffentlichen und Privatgebäude, ſo wie auch dergleichen aus früheren chriſtlich-kirchlichen Zeiten.

Von dieſem Werke liegen uns 49 Tafeln vor Augen, und wir können ſolches, ſowohl in Gefolg obgenannter Vorgänger als auch um der eigenen Verdienſte willen, Künſtlern und Kunſtfreunden auf das nachdrücklichſte empfehlen. Ein reicher Inhalt, ſo charakteriſtiſch als geiſtreich dargeſtellt, auf das ſicherſte und zarteſte behandelt. Es ſind nur Linearzeichnungen, aber durch zarte und ſtarke Striche iſt Licht- und Schattenſeite hinreichend ausgedrückt; daher befriedigen ſie mit vollkommener Haltung.

Bei gewiſſen baulichen Gegenſtänden fanden die Künſtler perſpectiviſche Zeichnung nöthig, und dieſe machen den angenehmſten Eindruck; etwas eigenthümlich Charakteriſtiſches der ſicilianiſchen Baukunſt tritt hier hervor; wir wagen es nicht näher zu bezeichnen, und bemerken nur Einzelnes.

Beim Eintritt in die dießmal gelieferten Meſſiniſchen Paläſte ſieht man ſich in einem Hofe von hohen Wohnungen umkränzt; wir empfinden ſogleich Reſpect und Wohlgefallen: der Baumeiſter ſcheint dem Hausherrn

einen anständigen Lebensgenuß zugesichert zu haben; man ist in einer grandiosen, aber nicht allzu ernsten Umgebung. Das gleiche gilt von den Klöstern und andern öffentlichen Gebäuden; man ist von allem Düstern, Drückenden durchaus befreit, und diese Gebäude sind ihrem Zweck völlig angemessen.

Noch eine zweite allgemeine Bemerkung stehe hier. Nicht leicht hat irgendwo eine edle Bildhauerkunst der Einbildungskraft so viel Antheil an ihren Werken gestattet, als wie in Sicilien; deßwegen sie auch schwer zu beurtheilen sind.

Statuen von Menschen, Halbmenschen, Thieren und Ungeheuern, Basreliefs mythologischer und allegorischer Art, Verzierungen architektonischer Glieder, alles überschwenglich angebracht, besonders bei Brunnen, die bei ihrer Nothwendigkeit und Nutzbarkeit auch den größten Schmuck zu verdienen schienen. Wer an Einfalt und ernsthafte Würde gewöhnt ist, der wird sich in diesen mannichfaltigen Reichthum kaum zu finden wissen; wir aber konnten ihm an Ort und Stelle nicht ungünstig seyn, und so erfreut es uns, mit ganz außerordentlicher Sorgfalt hier diese sonderbaren Werke dargestellt zu sehen und die architektonische Zierlichkeit ihrer Profile sowohl als die übrige Fülle ihrer Verzierungen zu bewundern. Denn so lange die Einbildungskraft von der Kunst gebändigt wird, giebt sie durchaus zu erfreulichen Gebilden Anlaß; dahingegen wenn Kunst sich nach und nach verliert, der regelnde Sinn entweicht und das Handwerk mit der Imagination allein bleibt; da nehmen sie unaufhaltsam den Weg, welcher, wie schon in Palermo der Fall ist, zum Pallagonischen Unsinn nicht Schritt für Schritt, sondern mit Sprüngen hinführt.

Architecture antique de la Sicile, par J. Hittorf et Zanth. A. Paris.

Von diesem Werke sind 31 Tafeln in unsern Händen: sie enthalten die Tempel von Segeste und Selinunt, geographische und topographische Karten, die genauesten architektonischen Risse und charakteristische Nachbildungen der wundersamen Basreliefs und Ornamente, zugleich mit ihrer Färbung, und erheben uns zu ganz eigenen neuen Begriffen über alte Baukunst. Früheren Reisenden bleibe das Verdienst die Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenn diese letztern, begabt mit mehr historisch-kritischen

und artiſtiſchen Hülfsmitteln, endlich das Eigentliche leiſten, was zur wahren Erkenntniß und gründlichen Bildung zuletzt erfordert wird.

Mit Verlangen erwarten wir die Nachbildungen der Tempel zu Girgenti, beſonders aber hinlängliche Kenntniß von den letzten Ausgrabungen, wovon uns einige Blätter in Oſterwalds Sicilien ſchon vorläufige Kenntniß gegeben und ein einzelner Theil in einem landſchaftlichen Gemälde dargeſtellt die angenehmſten Eindrücke verleiht, die wir in folgendem näher ausſprechen.

Südöſtliche Ecke des Jupitertempels von Girgenti, wie ſie ſich nach der Ausgrabung zeigt. Oelbild von Herrn von Klenze, königlich bayeriſchem Oberbaudirector.

Ein Gemälde, nicht nur des Gegenſtandes wegen für den Alterthumsforſcher belehrend, ſondern auch befriedigend, ja erfreulich dem Kunſtfreund, wenn er das Werk bloß als Landſchaft betrachtet.

Die Luft mit leichtem Gewölk iſt recht ſchön, klar, gut abgeſtuft; die Behandlung deſſelben beweist des Meiſters Kunſtfertigkeit; nicht weniger Lob verdient auch die gar zierlich, fleißig und geſchmackvoll ausgeführte weite Küſtenſtrecke des Mittelgrundes. Vorn im Bilde liegen die koloſſalen Tempelruinen mit ſolcher Präciſion der Zeichnung, ſolcher auf das Weſentliche im Detail verwendeten Sorgfalt ausgeführt, wie es nur von einem im Fach der Architekturzeichnung vielgeübten Künſtler zu erwarten iſt. Der ſo glücklich in dem geſchmackvollen Ganzen reſtaurirt aufgeſtellte Koloß giebt der mächtigen Ruine eine ganze originelle Anmuth. Ein ſchlanker, an der Seite der Tempelruine aufgewachſener Oelbaum, charakteriſtiſch, ſehr zart und ausführlich in ſeinem Blätterſchlag, eine Aloë und in der Ecke rechts noch verſchiedene Fragmente von der Architektur des Tempels, ſtaffiren durchaus zweckmäßig den nächſten und allernächſten Vordergrund.

Das Verdienſtliche verſchiedener Theile dieſer Malerei wird am beſten gelobt und am treffendſten bezeichnet, wenn man ſagt, daß es an Elzheimers Arbeiten erinnere.

Kirchen, Paläſte und Klöſter in Italien,

nach den Monumenten gezeichnet, von J. Eugenius Ruhl, Architekten in Caſſel. gr. Fol. 3 Lieferungen, jede zu 6 Blättern, ſauber rabirte Umriſſe.

Ein durch merkwürdigen Inhalt, wie durch Verdienſt der Ausführung gleich achtbares, vor kurzem erſchienenes Werk.

Das erſte oder Titelblatt jeder Lieferung enthält antike Fragmente, mit Geſchmack und Kunſt zum Ganzen geordnet, die fünf übrigen aber Anſichten, bald vom Aeußern, bald vom Innern anſehnlicher Gebäude, von Conſtantin des Großen Zeit das ganze Mittelalter herab bis an die neuere Baukunſt, wie ſie unter den großen Meiſtern des ſechzehnten Jahrhunderts zur fröhlichen Blüthe gelangt war. Einige wenige dürften vielleicht bloß als pittoreske Anſichten aufgenommen ſeyn.

Von Seiten der künſtleriſchen Behandlung finden wir an den Blättern dieſes Werks theils die Genauigkeit und den bis auf das kleinſte Detail ſich erſtreckenden Fleiß, theils die vom Zeichner mit nicht weniger Geſchmack als Ueberlegung gewählten Standpunkte zu loben; unbeſchadet der Wahrheit ſtellen ſich die ſämmtlichen Gegenſtände dem Auge von einer gefälligen Seite in maleriſcher Gruppirung dar.

Auch hat der Verfaſſer Sorge getragen, für die meiſten ſeiner Blätter ſolche Gegenſtände auszuwählen, die zugleich ſchöne Anſichten gewähren, wenig bekannt und in kunſtgeſchichtlicher Beziehung merkwürdig ſind. Unſere Leſer werden ſelbſt davon urtheilen können, wenn wir ihnen den Inhalt aller drei bis jetzt erſchienenen Lieferungen kurz anzeigen.

Erſte Lieferung.

1) Verſchiedene antike Fragmente, zierlich zuſammengeſtellt. 2) Der innere Hofraum und Säulengänge um denſelben im Palaſt der Cancellaria

zu Rom, nach einigen Architektur des San Gallo, wahrſcheinlicher aber des Bramante. 3) Hof bei der Kirche Santi Apoſtoli zu Rom. 4) Veſtibul eines Gebäudes in der Via Siſtina zu Rom. 5) Anſicht der Kirche San Feliciano zu Fuligno. 6) Anſicht der Kirche San Giorgio in Belabro und des Bogens der Goldſchmiede zu Rom.

Zweite Lieferung.

1) Wiederum gar zierliche Zuſammenſtellung antiker Fragmente. 2) Kloſterhof zu San Giovanni in Laterano zu Rom. 3) Anſicht des Innern der Kirche Santa Coſtanza vor der Porta Pia zu Rom. 4) Façade und vorliegende große Treppe der Kirche Santa Maria in Ara Cöli, auf dem Capitolium zu Rom. 5) Eingang zur Kirche Santa Praſſede zu Rom. 6) Palaſt des Grafen Giraud in Via di Borgo nuovo zu Rom, Architektur von Bramante.

Dritte Lieferung.

1) Anſicht der Kirche San Salvatore zu Fuligno. 2) S. Giacomo zu Bicovaro. 3) Anſicht des Doms zu Spoleto. 4) Cortile eines Palaſtes nahe bei dem Capitol zu Rom. 5) Sacriſtei zu San Martino a Monti in Rom. 6) Mittlere Anſicht des Kloſterhofs zu San Giovanni in Laterano.

Ferner ſind wir des Vergnügens theilhaft geworden, von eben demſelben Künſtler einen mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleißig ausgeführten Proſpect des Platzes zu Aſſiſi, mit dem darauf liegenden noch ſehr wohl erhaltenen Minerventempel, jetzt in eine Kirche verwandelt und Madonna della Minerva genannt, zu ſehen. Der gute Ton im Ganzen, die heitere Luft, die natürliche Farbe der verſchiedenen Architekturgegenſtände, der höchſt löbliche Fleiß, der auch die geringſten Kleinigkeiten nicht überſehen, ſondern mit Sorgfalt und Liebe nachgebildet hat, endlich die wohlgezeichneten Figuren in den eigenthümlichen Landestrachten, womit das Bild reichlich und zweckmäßig ſtaffirt iſt — alles zuſammen kann unmöglich verfehlen, jeden der Kunſt kundigen Beſchauer zu befriedigen, zu erfreuen. Auf uns wenigſtens hat es dieſe Wirkung gethan, und mehrere Tage hindurch, da

das Anſchauen deſſelben uns gegönnt war, zu einer heitern Gemüthsſtimmung beigetragen.

Wenn nun meine Freunde an der vollkommenen Ausführung eines ſo wohl ſtudirten Werkes ihre Freude hatten, ſo war mir dabei noch ganz anders zu Muthe, indem ich mich der abentenerlich flüchtigen Augenblicke lebhaft erinnerte, wo ich vor dieſem Tempel geſtanden, und mich zum erſtenmal über ein wohlerhaltenes Alterthum innig erfreute. (Italiäniſche Reiſe Bd. XIX. S. 105.) Wie gern werden wir dem Künſtler folgen, wenn er uns, wie er verſpricht, nächſtens wieder an Ort und Stelle führt, und von ſeinen anhaltenden gründlichen Studien daſelbſt bildlich und ſchriftlich den Mitgenuß vergönnt!

Das altrömiſche Denkmal bei Igel, unweit Trier.

Eine mit ausgezeichneter Sorgfalt gemachte, ungefähr 18 Zoll hohe bronzene Abbildung dieſes merkwürdigen römiſchen Denkmals veranlaßt nachfolgende Betrachtungen über daſſelbe.

Das alte Denkmal iſt einigen Gliedern der römiſchen Familie der Secundiner zu Ehren errichtet; es beſteht aus einem feſten grauen Sandſtein, hat im Ganzen thurmartige Geſtalt und über 70 Fuß Höhe.

Die architektoniſchen Verhältniſſe der verſchiedenen Theile, an ſich ſowohl als in der Uebereinſtimmung zum geſammten Ganzen, verdienen großes Lob, und es möchte ſchwerlich ein anderes römiſches Monument ſich dem Auge gefälliger und zierlicher darſtellen.

Ueber die Zeit, wann das Werk errichtet worden, giebt weder die Inſchrift Auskunft, noch läßt ſich dieſelbe aus andern Nachrichten genau beſtimmen; jedoch ſcheint die reiche Fülle der Zierrathen und Bilder, womit es gleichſam überdeckt iſt, ſo wie der Geſchmack, in welchem ſie gearbeitet ſind, auf die Zeit der Antonine hinzudeuten.

Die verzierten Bilder ſind gemiſchter Art, theils Darſtellungen aus dem wirklichen Leben, auf Stand, Geſchäfte, Verwaltung und Pflichten derer, denen das Denkmal errichtet worden, ſich beziehend, theils der Götter- und Heldenſage angehörend.

Die vor uns befindliche bronzene Copie iſt mit ausnehmender Sorgfalt gemacht; den Styl der Antike, gefälligen Geſchmack und angemeſſene Haltung erkennt man überall nicht nur in den unzähligen, flach erhobenen, doch immer hinreichend deutlich gearbeiteten Figuren, ſondern auch in den Blätterverzierungen der Geſimſe. Der nachbildende Künſtler hat ſeinen Fleiß dergeſtalt weit getrieben, daß bloß verwitterte Stellen des Monuments deutlich von ſolchen Beſchädigungen zu unterſcheiden ſind, die es durch

Menſchenhände gewaltſam erlitten, ja daß ſogar eine Anzahl neu eingefügter Steine ohne Schwierigkeit zu erkennen ſind.

Auch der Abguß verdient großes Lob; er iſt ungemein reinlich, und ohne ſichtbare Spuren ſpäterer Nachhülfe.

An die Künſtler Heinrich Jumpft und C. Oſterwald, Verfertiger der bronzenen Abbildung.

Bei dem erfreulichen Anblick des mir überſendeten löblichen Kunſtwerkes eilte ich zuvörderſt mich jener Zeit zu erinnern, in welcher mir es, und zwar unter ſehr bedenklichen Umſtänden, zuerſt bekannt geworden. Ich ſuchte die Stelle meines Tagebuchs, der Campagne 1792, wieder auf und füge ſie hier bei, als Anleitung zu demjenigen, was ich jetzt zu äußern gedenke.

Den 23. Auguſt 1792.

„Auf dem Wege von Trier nach Luxemburg erfreute mich bald das Monument in der Nähe von Igel. Da mir bekannt war, wie glücklich die Alten ihre Gebäude und Denkmäler zu ſetzen wußten, warf ich in Gedanken ſogleich die ſämmtlichen Dorfhütten weg, und nun ſtand es an dem würdigſten Platze. Die Moſel fließt unmittelbar vorbei, mit welcher ſich gegenüber ein anſehnliches Waſſer, die Saar, verbindet; die Krümmung der Gewäſſer, das Auf- und Abſteigen des Erdreichs, eine üppige Vegetation geben der Stelle Lieblichkeit und Würde.

„Das Monument ſelbſt könnte man einen architektoniſch-plaſtiſch verzierten Obelisk nennen. Er ſteigt in verſchiedenen, künſtleriſch über einander geſtellten Stockwerken in die Höhe, bis er ſich zuletzt in einer Spitze endigt, die mit Schuppen ziegelartig verziert iſt, und mit Kugel, Schlange und Adler in der Luft ſich abſchloß.

„Möge irgend ein Ingenieur, welchen die gegenwärtigen Kriegsläufte in dieſe Gegend führen und vielleicht eine Zeit lang feſthalten, ſich die Mühe nicht verdrießen laſſen das Denkmal auszumeſſen und, in ſofern er Zeichner iſt, auch die Figuren der vier Seiten, wie ſie noch kenntlich ſind, uns überliefern und erhalten.

„Wie viel traurige bildloſe Obelisken ſah ich nicht zu meiner Zeit

errichten, ohne daß irgend jemand an jenes Monument gedacht hätte. Es iſt freilich ſchon aus einer ſpätern Zeit, aber man ſieht immer noch die Luſt und Liebe, ſeine perſönliche Gegenwart mit aller Umgebung und den Zeugniſſen von Thätigkeit ſinnlich auf die Nachwelt zu bringen. Hier ſtehen Eltern und Kinder gegen einander, man ſchmaust im Familienkreiſe; aber damit der Beſchauer auch wiſſe, woher die Wohlhäbigkeit komme, ziehen beladene Saumroſſe einher; Gewerb und Handel wird auf mancherlei Weiſe vorgeſtellt. Denn eigentlich ſind es Kriegscommiſſarien, die ſich und den Ihrigen dieß Monument errichteten, zum Zeugniß, daß damals, wie jetzt, an ſolcher Stelle genugſamer Wohlſtand zu erringen ſey.

„Man hat dieſen ganzen Spitzbau aus tüchtigen Sandquadern roh über einander gethürmt und alsdann, wie aus einem Felſen, die architektoniſch-plaſtiſchen Gebilde herausgehauen. Die ſo manchem Jahrhunderte widerſtehende Dauer dieſes Monuments mag ſich wohl aus einer ſo gründlichen Anlage herſchreiben.“

Den 22. October 1792.

„Ein herrlicher Sonnenblick belebte ſo eben die Gegend, als mir das Monument von Igel, wie der Leuchtthurm einem nächtlich Schiffenden, entgegenglänzte.

„Vielleicht war die Nacht des Alterthums nie ſo gefühlt worden, als an dieſem Contraſt; ein Monument, zwar auch kriegeriſcher Zeiten, aber doch glücklicher, ſiegreicher Tage und eines dauernden Wohlbefindens rühriger Menſchen in dieſer Gegend.

„Obgleich in ſpäter Zeit, unter den Antoninen, erbaut, behält es immer von trefflicher Kunſt noch ſo viel Eigenſchaften übrig, daß es uns im Ganzen anmuthig-ernſt zuſpricht, und aus ſeinen, obgleich ſehr beſchädigten Theilen das Gefühl eines fröhlich-thätigen Daſeyns mittheilt. Es hielt mich lange feſt; ich notirte manches, ungern ſcheidend, da ich mich nur deſto unbehaglicher in meinem erbärmlichen Zuſtande fühlte.“

Seit der Zeit verſäumte ich nicht, jenen Eindruck, und war es auch nur einigermaßen, vor der Seele zu erneuern. Auch unvollſtändige und unzulängliche Abbildungen waren mir willkommen; z. B. ein engliſcher Kupferſtich, eine franzöſiſche Lithographie nach General de Howen, ſo wie auch die lithographirte Skizze der Herzogin von Rutland. Jene erſten beiden erinnerten wenigſtens an die wunderbare Stelle dieſes Alterthums in nordiſcher ländlicher Umgebung. Viel näher brachte ſchon den erwünſchten

Augenſchein die Bemühung des Herrn Quednow, ſowie der Herren Hawich und Neurohr: letzterer hatte ſich beſonders auch über die Literatur und Geſchichte, in ſofern ſie dieſes Denkmal behandelt, umſtändlich ausgebreitet, da denn die verſchiedenen Meinungen über daſſelbe, welche man hierbei erfuhr, ein öfteres Kopfſchütteln erregen mußten. Dieſe zwar dankenswerthen Vorſtellungen ließen jedoch manches zu wünſchen übrig: denn obgleich auf die Abbildungen Fleiß und Sorgfalt verwendet war, ſo gab doch der Totaleindruck die Ruhe nicht, welche das Monument ſelbſt verleiht, und im Einzelnen ſchien die Lithographie das Verwitterte roher und das Ueberbliebene ſtumpfer vorgeſtellt zu haben, dergeſtalt daß zwar Kenntniß und Ueberſicht mitgetheilt, das eigentliche Gefühl aber und eine wünſchenswerthe Einſicht nicht gegeben ward.

Beim erſten Anblick Ihrer höchſt ſchätzenswerthen Arbeit jedoch trat mir gerade das Erwünſchteſte entgegen. Dieſes bronzene Facſimile in Miniatur bringt uns jene Eigenthümlichkeiten ſo vollkommen vor die Seele, daß ich geneigt war Ihrem Werke unbedingtes enthuſiaſtiſches Lob zuzurufen. Weil ich aber auf meiner langen Laufbahn gewarnt bin, und oft gemerkt habe, daß man Gegenſtänden der Kunſt, ſo wie auch Perſonen, für die man ein günſtiges Vorurtheil gefaßt hat, alles nachſieht und in Gefahr kommt ihre Vorzüge zu überſchätzen, ſo verlangte ich eine Autorität für meine Gefühle und eine Sicherheit für dieſelben in dem Ausſpruch eines unbeſtechbaren Kenners.

Glücklicherweiſe ſtand mir nun ein längſt geprüfter Freund zur Seite, deſſen Kenntniſſe ich ſeit vielen Jahren ſich immer vermehren, ſein Urtheil dem Gegenſtande immer angemeſſen geſehen. Es iſt der Director unſerer freien Zeichenſchule, Herr Heinrich Meyer, Hofrath und Ritter des weißen Falkenordens, der, wie ſo oft, mir auch dießmal die Freude machte meine Neigung zu billigen und meine Vorliebe zu rechtfertigen. Mehrmalige Geſpräche in Gegenwart des allerliebſten Kunſtwerkes, verſchiedene daraus entſprungene Aufſätze verſchafften nun die innigſte Bekanntſchaft mit demſelben. Nachſtehendes möge als Reſultat dieſer Theilnahme angeſehen werden, ob wir es gleich auch nur aufſtellen als unſere Anſicht unter den vielen möglichen, vorausſehend, daß über dieſes Werk, in ſofern es problematiſch iſt, die Meinungen ſich niemals vereinigen, vielmehr, wo nicht im Gegenſatz, doch im Schwanken und Zweifeln nach menſchlicher Art erhalten werden.

A.

Amtsgeſchäfte.

1) Hauptbasrelief im Baſement der Vorderſeite: An zwei Tiſchen mehrere Verſammelte, Wichtiges verhandelnd. Ein dirigirender Sitzender, Vortragende, Einleitende, Ankömmlinge.

2) Seitenbild in der Attika, zwei Sitzende, zwei im Stehen Theilnehmende, kann als Rentkammer, Comptoir und dergleichen angeſehen werden.

B.

Fabrication.

3) Hauptbild in der Attika, eine Färberei darſtellend. In der Mitte heben zwei Männer ein ausgebreitetes, wahrſcheinlich ſchon gefärbtes Tuch in die Höhe; der Ofen, worin der Keſſel eingefügt zu denken iſt, ſieht unten hervor. Auf unſerer linken Seite tritt ein Mann heran, ein Stück Tuch über der Schulter hängend, zum Färben bringend; zur Rechten ein anderer im Weggehen, ein fertiges davon tragend.

4) Langes Basrelief im Fries mag irgend eine chemiſche Behandlung vorſtellen, vielleicht die Bereitung der Farben und ſonſt.

C.

Transport

ſieht man am vielfachſten und öfterſten dargeſtellt, wie denn ja auch das Beiſchaffen aller Bedürfniſſe das Hauptgeſchäft der Kriegscommiſſarien iſt und bleibt.

5) Waſſertransport, ſehr bedeutend in den Stufen des Sockels, die er, nach den Ueberbliebenen zu ſchließen, ſämmtlich ſcheint eingenommen zu haben. Häufige ſogenannte Meerwunder, hier wohl bloß im allgemeinen als Waſſerwunder gedacht. Die Schiffe werden gezogen, welches auf Flußtransport einzig deutet.

6) Seitenbild in der Baſe: Ein ſchwer beladener Wagen mit drei Maulthieren beſpannt, aus einem Stadtthor nach Bäumen hin lenkend.

7) Seitenbild in der Attika: Ein Jüngling lehrt einen Knaben, der auf ſeinem Schooße ſitzt, den Wagen führen, beide nackt. Ein allerliebſtes Bild, hindeutend, daß dieſe Geſchäfte erblich in der Familie geweſen, und daß man die Jüngſten gleich in dem Metier unterrichtet, welches für ſie das Wichtigſte blieb.

8) Bergtransport, gar artige halbſymboliſche Wirklichkeit. Rechts und links zwei Gebäude, zwiſchen denſelben ein Hügel. Von unſerer Linken ſteigt ein beladenes Maulthier mit ſeinem Führer die Höhe hinan, während ein anderes Laſtthier, ebenfalls von einem Führer begleitet, rechts hinabſteigt. Oben auf dem Gipfel in der Mitte ein ganz kleines Häuschen, die Ferne und Höhe andeutend.

D.

Familien- und häusliche Verhältniſſe.

9) Großes Bild der Vorderſeite, eigentlich das Hauptbild des Ganzen: Drei männliche Figuren; die eine rechts, leicht bekleidet, ſcheint wegzugehen und von der in der Mitte ſtehenden kleinern, welche des obern Theils ermangelt, durch Händedruck Abſchied zu nehmen; die größere männliche, links, hält in beiden Händen einen Mantel, als wollte ſie ſolchen der ſcheidenden um die Schultern ſchlagen. Ueber dieſen Figuren ſind drei Medaillons, aus Schildern oder Tellern hervorſchauende Büſten angebracht, vielleicht die Hauptperſonen der Familie.

10) Schmales und langes Bild im Fries: Ein Angeſehener, welcher unter einem Vorhang heraustritt, erhält von ſechs Figuren Naturalabgaben, Wildpret, Fiſche u. ſ. w.; andere Männer ſtehen, mit Stäben, als bereite Boten gegenwärtig, alles wohl auf Frohnen und Zinſen deutend; ein hinterſter bringt Getränke.

11) Langes Basrelief in der Vorderſeite des Frieſes: An beiden Seiten eines Tiſches auf Lehnſeſſeln ſitzen zwei Perſonen, etwas entfernt von der Tafel; zwei dienende, oder vielleicht unterhaltende Figuren beſchäftigt hinter dem Tiſche. In einer Abtheilung rechts die Küche mit Herd und Schüſſeln; ein Koch bereitet Speiſen, ein anderer ſcheint auftragen zu wollen. Links, in einer Abtheilung, der Schenktiſch mit Gefäßen: ein Mann iſt beſchäftigt einen Krug herabzuheben; ein anderer gießt Getränk in eine Schale.

E.

Mythologiſche Gegenſtände.

Sie ſind gewiß ſämmtlich auf die Familie und ihre Zuſtände im allgemeinen zu deuten, wenn dieſes auch im einzelnen durchzuführen nicht gelingen möchte.

12) Hauptbild der Rückseite: In der Mitte eines Zodiaks Hercules auf einem Viergespann, seine Hand einer aus der Höhe sich herunter neigenden Figur hinreichend. Außerhalb dieses Kreises, in den Ecken des Quadrats, vier große Köpfe, herausschauend, Vollgesichter, jedoch sehr flach gehalten, von verschiedenem Alter, die vier Winde vorstellend. Man beschaue diese ganze Abtheilung recht aufmerksam und frage sich: Könnte man wohl eine thätige, durch glücklichen Erfolg belohnte Lebensweise reicher und entschiedener ausdrücken?

13) Ist nun hierdurch der Jahr- und Witterungslauf angedeutet, so erscheint im Giebel das Haupt der Luna, um die Monden zu bezeichnen. Ein Reh springt zur Seite hervor. Nur die Hälfte des Bildes ist übrig geblieben.

14) Daneben, gleichfalls im Giebelfelde, Helios, Beherrscher des Tages, mit frei und frohem Antlitz. Die hinter dem Haupt hervorspringenden Pferde sind zu beiden Seiten erhalten. Darunter

15) Hauptbild in der Attika der Rückseite: Ein Jüngling, zwei hochbeinige Greife am Zaume haltend, eben als wenn er der Sonne Relais gelegt hätte.

16) Im Fronton der Hauptseite: Hylas, von den Nymphen geraubt.

17) Auf dem Gipfel des Ganzen eine Kugel, von der sich ein Adler, den Ganymed entführend, erhob. Dieses, wie das vorige Bild, wahrscheinlich auf früh verstorbene Lieblinge der Familie deutend, ganz im antiken classischen Sinn, das Vorübergehende immerfort lebend und blühend zu denken.

18) Endlich möchte wohl im Giebelfelde Mars, zur schlafenden Rhea herantretend, auf den römischen Ursprung der Familie und ihren Zusammenhang mit dem großen Weltreiche zu deuten seyn.

19) und 20) Zu Erklärung und Rangirung der beiden sehr beschädigten hohen Nebenseiten der Hauptmasse des Monuments werden umsichtige Kenner das Beste beitragen, welche sich wohl ähnlicher Bilder des Alterthums erinnern, woran man mit einiger Sicherheit diese Lücken restauriren und ihren Sinn erforschen könnte. Es sind allerdings mythologische Gegenstände, welche hier höchst wahrscheinlich in Beziehung auf die Schicksale und Verhältnisse der Familie abgebildet sind. Denn daß nicht alle hier vorhandenen Bilder, besonders die poetischen, von Erfindung der ausführenden Künstler seyen, läßt sich vermuthen; sie mögen, wie ja alle

decorirenden Künſtler thun, ſich einen Vorrath von trefflichen Muſtern gehalten haben. Die Zeit, in welche die Errichtung dieſes Monuments fällt, iſt nicht mehr productiv; man nahm ſchon längſt zum Nachbilden ſeine Zuflucht, wie ſpäterhin immer mehr.

Ein Werk dieſer Art, das in einem höhern Sinne collectiv iſt, aus mancherlei Elementen, aber mit Zweck, Sinn und Geſchmack zuſammengeſtellt iſt, läßt ſich nicht bis auf die geringſten Glieder dem Verſtande vorzählen; man wird ſich immer bei Betrachtung deſſelben in einer gewiſſen Läßlichkeit erhalten müſſen, damit man die Vorzüge des Einzelnen ſcharf und genau kenne, dagegen aber Abſicht und Verknüpfung des Ganzen eher behaglich als genau ſich in der Seele wieder erſchaffe.

Offenbar ſind hier die realſten und ideellſten, die gemeinſten und höchſten Vorſtellungen auf eine künſtleriſche Weiſe vereinigt, und es iſt uns kein Denkmal bekannt, worin gewagt wäre einen ſo widerſprechenden Reichthum mit ſolcher Kühnheit und Großheit der betrachtenden Gegenwart und Zukunft vor die Augen zu ſtellen. Ohne uns durch die Schwierigkeit einer vielleicht geforderten Darſtellung abſchrecken zu laſſen, haben wir die einzelnen Bilder unter Rubriken zu bringen geſucht, und wie überdem dieſe niedergeſchriebenen Worte ohne die Gegenwart des ſo höchſt gelungenen Modells auch nicht im mindeſten befriedigen können, ſo haben wir an manchen Stellen mehr angedeutet als ausgeführt. Denn in dieſem Falle beſonders gilt: Was man nicht geſehen hat, gehört uns nicht, und geht uns eigentlich nichts an. Hiernach beurtheile man die verſuchte Darſtellung der einzelnen Bilder unter gewiſſen Rubriken.

Weimar, den 1. Juni 1829.

Der Tänzerin Grab.

1812.

Das entdeckte Grab iſt wohl für das Grab einer vortrefflichen Tänzerin zu halten, welche, zum Verdruß ihrer Freunde und Bewunderer, zu früh von dem Schauplatz geſchieden. Die drei Bilder muß ich cykliſch, als eine Trilogie, anſehen. Das kunſtreiche Mädchen erſcheint in allen dreien, und zwar im erſten die Gäſte eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens entzückend; das zweite ſtellt ſie vor, wie ſie im Tartarus, in der Region der Verweſung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künſte fortſetzt; das dritte zeigt ſie uns, wie ſie, dem Schein nach wieder hergeſtellt, zu jener ewigen Schattenſeligkeit gelangt iſt. Das erſte und letzte Bild erlauben keine andere Auslegung; die des mittlern ergiebt ſich mir aus jenen beiden.

Es wäre kaum nöthig, dieſe ſchönen Kunſtproducte noch beſonders durchzugehen, da ſie für ſich zu Sinn, Gemüth und Kunſtgeſchmack ſo deutlich reden. Allein man kann ſich von etwas Liebenswürdigem ſo leicht nicht loswinden, und ich ſpreche daher meine Gedanken und Empfindungen mit Vergnügen aus, wie ſie ſich mir bei der Betrachtung dieſer ſchönen Gebilde immer wieder erneuern.

Die erſte Tafel zeigt die Künſtlerin als den höchſten lebendigſten Schmuck eines Gaſtmahls, wo Gäſte jedes Alters mit Erſtaunen auf ſie ſchauen. Unverwandte Aufmerkſamkeit iſt der größte Beifall, den das Alter geben kann, das eben ſo empfänglich als die Jugend, nicht eben ſo leicht zu Aeußerungen gereizt wird. Das mittlere Alter wird ſchon ſeine Bewunderung in leichter Handbewegung auszudrücken angeregt, ſo auch der Jüngling; doch dieſer beugt ſich überdieß empfindungsvoll zuſammen,

und ſchon fährt der Jüngſte der Zuſchauer auf und beklatſcht die wahrgenommenen Tugenden wirklich.

Vom Effecte, den die Künſtlerin hervorgebracht und der uns in ſeinen Abſtufungen zuerſt mehr angezogen als ſie ſelbſt, wenden wir uns nun zu ihr und finden ſie in einer von jenen gewaltſamen Stellungen, durch welche wir von lebenden Tänzerinnen ſo höchlich ergötzt werden. Die ſchöne Beweglichkeit der Uebergänge, die wir an ſolchen Künſtlerinnen bewundern, iſt hier für einen Moment fixirt, ſo daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige zugleich erblicken und ſchon dadurch in einen überirdiſchen Zuſtand verſetzt werden. Auch hier erſcheint der Triumph der Kunſt, welche die gemeine Sinnlichkeit in eine höhere verwandelt, ſo daß von jener kaum eine Spur mehr zu finden iſt.

Daß die Künſtlerin ſich als ein bacchiſches Mädchen darſtellt und eine Reihe Stellungen und Handlungen dieſes Charakters abzuwickeln im Begriff iſt, daran läßt ſich wohl nicht zweifeln. Auf dem Seitentiſche ſtehen Geräthſchaften, die ſie braucht, um die verſchiedenen Momente ihrer Darſtellung mannichfaltig und bedeutend zu machen, und die hinten über ſchwebende Büſte ſcheint eine helfende Perſon anzudeuten, die der Hauptfigur die Requiſiten zureicht und gelegentlich einen Statiſten macht; denn mir ſcheint alles auf einen Solotanz angelegt zu ſeyn.

Ich gehe zum zweiten Blatt. Wenn auf dem erſten die Künſtlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, graciös, wellenhaft und fließend erſchien, ſo ſehen wir hier, in dem traurigen lemuriſchen Reiche, von allem das Gegentheil. Sie hält ſich zwar auf einem Fuße, allein ſie drückt den andern an den Schenkel des erſtern, als wenn er einen Halt ſuchte. Die linke Hand ſtützt ſich auf die Hüfte, als wenn ſie für ſich ſelbſt nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unäſthetiſche Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß ſelbſt der rechte aufgehobene Arm beitragen, der ſich zu einer ſonſt graciös geweſenen Stellung in Bewegung ſetzt. Der Standfuß, der aufgeſtützte Arm, das angeſchloſſene Knie, alles giebt den Ausdruck des Stationären, des Beweglich-Unbeweglichen — ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch ſo viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß ſie ſich kümmerlich bewegen können, damit ſie nicht ganz als durchſichtige Gerippe erſcheinen und zuſammenſtürzen.

Aber auch in dieſem widerwärtigen Zuſtande muß die Künſtlerin auf

ihr gegenwärtiges Publicum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunſtreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuſchauenden ihr widmen, ſind hier in zwei Halbgeſpenſtern ſehr köſtlich ſymboliſirt. Sowohl jede Figur für ſich als alle drei zuſammen componiren vortrefflich und wirken in Einem Sinne zu Einem Ausdruck. Was iſt aber dieſer Sinn, was iſt dieſer Ausdruck?

Die göttliche Kunſt, welche alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abſcheuliche nicht ablehnen. Eben hier will ſie ihr Majeſtätsrecht gewaltig ausüben; aber ſie hat nur Einen Weg, dieß zu leiſten: ſie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn ſie es komiſch behandelt; wie denn ja Zeuxis ſich über ſeine eigene, ins Häßlichſte gebildete Hecuba zu Tode gelacht haben ſoll.

Eine Künſtlerin, wie dieſe war, mußte ſich bei ihrem Leben in alle Formen zu ſchmiegen, alle Rollen auszuführen wiſſen, und jedem iſt aus Erfahrung bekannt, daß uns die komiſchen und neckiſchen Exhibitionen ſolcher Talente oft mehr aus dem Stegreife ergötzen, als die ernſten und würdigen, bei großen Anſtalten und Anſtrengungen.

Bekleide man dieſes gegenwärtige lemuriſche Scheuſal mit weiblich jugendlicher Muskelfülle, man überziehe ſie mit einer blendenden Haut, man ſtatte ſie mit einem ſchicklichen Gewand aus, welches jeder geſchmackvolle Künſtler unſerer Tage ohne Anſtrengung ausführen kann, ſo wird man eine von den komiſchen Poſituren ſehen, mit denen uns Harlekin und Colombine unſer Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieſelbe Weiſe mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint ſey, der am meiſten von ſolcherlei Vorſtellungen angezogen wird.

Es ſey mir verziehen, daß ich hier weitläuftiger, als vielleicht nöthig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir gleich auf den erſten Anblick dieſen antiken humoriſtiſchen Genieſtreich zugeben, durch deſſen Zauberkraft zwiſchen ein menſchliches Schauſpiel und ein geiſtiges Trauerſpiel eine lemuriſche Poſſe, zwiſchen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch geſtehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde, als das äſthetiſche Zuſammenſtellen dieſer drei Zuſtände, welche alles enthalten, was der Menſch über ſeine Gegenwart und Zukunft wiſſen, fühlen, wähnen und glauben kann.

Das letzte Bild, wie das erſte, ſpricht ſich von ſelbſt aus. Charon

hat die Künſtlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und ſchon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben ſtehen möchte. Eine den Todten günſtige und daher auch ihr Verdienſt in jenem Reiche des Vergeſſens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergament, worauf wohl die Rollen verzeichnet ſtehen mögen, in welchen die Künſtlerin ihr Leben über bewundert worden: denn wie man den Dichtern Denkmale ſetzte, wo zur Seite ihrer Geſtalt die Namen der Tragödien verzeichnet waren, ſollte der praktiſche Künſtler ſich nicht auch eines gleichen Vorzugs erfreuen?

Beſonders aber dieſe Künſtlerin, die, wie Orion ſeine Jagden, ſo ihre Darſtellungen hier fortſetzt und vollendet. Cerberus ſchweigt in ihrer Gegenwart; ſie findet ſchon wieder neue Bewunderer, vielleicht ſchon ehemalige, die ihr zu dieſen verborgenen Regionen vorausgegangen. Eben ſo wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Functionen fortſetzend, den Shawl für die Herrin bereit hält. Wunderſchön und bedeutend ſind dieſe Umgebungen gruppirt und disponirt, und doch machen ſie, wie auf den vorigen Tafeln, bloß den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Geſtalt, die hier, wie überall, entſcheidend hervortritt. Gewaltſam erſcheint ſie hier, in einer Mänadiſchen Bewegung, welche wohl die letzte ſeyn mochte, womit eine ſolche Bacchiſche Darſtellung beſchloſſen wurde, weil drüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künſtlerin ſcheint mitten durch den Kunſtenthuſiasmus, welcher ſie auch hier begeiſtert, den Unterſchied zu fühlen des gegenwärtigen Zuſtandes gegen jenen, den ſie ſo eben verlaſſen hat. Stellung und Ausdruck ſind tragiſch, und ſie könnte hier eben ſo gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeiſterte vorſtellen. Wie ſie auf dem erſten Bilde die Zuſchauer durch ein abſichtliches Wegwenden zu necken ſchien, ſo iſt ſie hier wirklich abweſend; ihre Bewunderer ſtehen vor ihr, klatſchen ihr entgegen, aber ſie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in ſich ſelbſt hineingeworfen. Und ſo ſchließt ſie ihre Darſtellung mit den zwar ſtummen, aber pantomimiſch genugſam deutlichen, wahrhaft heidniſch tragiſchen Geſinnungen, welche ſie mit dem Achill der Odyſſee theilt, daß es beſſer ſey, unter den Lebendigen als Magd einer Künſtlerin den Shawl nachzutragen, als unter den Todten für die Vortrefflichſte zu gelten.

Sollte man mir den Vorwurf machen, daß ich zu viel aus dieſen Bildern herausläſe, ſo will ich die clausulam salutarem hier anhängen,

daß wenn man meinen Aufſatz nicht als eine Erklärung zu jenen Bildern wollte gelten laſſen, man denſelben als ein Gedicht zu einem Gedicht anſehen möge, durch deren Wechſelbetrachtung wohl ein neuer Genuß entſpringen könnte.

Uebrigens will ich nicht in Abrede ſeyn, daß hinter dem ſinnlich äſthetiſchen Vorhange dieſer Bilder noch etwas anderes verborgen ſeyn dürfte, das den Augen des Künſtlers und Liebhabers entrückt, von Alterthumskennern entdeckt, zu tieferer Belehrung dankbar von uns aufzunehmen iſt.

So vollkommen ich jedoch dieſe Werke dem Gedanken und der Ausführung nach erkläre, ſo glaube ich doch Urſache zu haben an dem hohen Alterthum derſelben zu zweifeln. Sollten ſie von alten griechiſchen Cumanern verfertigt ſeyn, ſo müßten ſie vor die Zeiten Alexanders geſetzt werden, wo die Kunſt noch nicht zu dieſer Leichtigkeit und Geſchmeidigkeit in allen Theilen ausgebildet war. Betrachtet man die Eleganz der Herculaniſchen Tänzerin, ſo möchte man wohl jenen Künſtlern auch dieſe neugefundenen Arbeiten zutrauen, um ſo mehr, als unter jenen Bildern ſolche angetroffen werden, die in Abſicht der Erfindung und Zuſammenbildung, den gegenwärtigen wohl an die Seite geſtellt werden können.

Die in dem Grabe gefundenen griechiſchen Wortfragmente ſcheinen mir nicht entſcheidend zu beweiſen, da die griechiſche Sprache den Römern ſo geläufig, in jenen Gegenden von Alters her einheimiſch und wohl auch auf neueren Monumenten im Brauch war. Ja, ich geſtehe es, jener lemuriſche Scherz will mir nicht ächt griechiſch vorkommen, vielmehr möchte ich ihn in die Zeiten ſetzen, aus welchen die Philoſtrate ihre Halb- und Ganzfabeln, dichteriſche und redneriſche Beſchreibungen hergenommen.

Homers Apotheoſe.

Ein antikes Basrelief, gefunden in der Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts zu Marino, auf den Gütern des Fürſten Colonna, in den Ruinen der Villa des Kaiſers Claudius, zu unſerer Zeit in dem Palaſt Colonna noch vorhanden, ſtellt den alten Homer dar, wie ihm göttliche Ehre bewieſen wird. Wir ſind aufs neue aufmerkſam darauf geworden durch einige Figuren dieſer Vorſtellung, deren Abgüſſe uns durch Freundeshand zugekommen.

Um ſich den Sinn deſſen, was wir zu ſagen gedenken, ſicherer zu entwickeln, betrachte man eine Abbildung von dem Florentiner Galleſtruzzi, im Jahr 1656 gezeichnet und geſtochen. Sie findet ſich in Kirchers Latium, bei der 80. Seite, und in Cupers Werke gleich zu Anfang; ſie giebt uns einen hinreichenden Begriff von dieſem wichtigen Alterthum; denn Galleſtruzzi hatte für ſolche Nachbildungen genugſame Geſchicklichkeit, welche dem Kunſtliebhaber ſchon bekannt iſt durch ähnliche nach Polidor radirte Blätter, z. B. den Untergang der Familie Niobe, nicht weniger durch die Kupfer zu Agostini Gemme antiche figurate.

Da in einem problematiſchen Falle eines jeden Meinung ſich nach Belieben ergehen darf, ſo wollen wir, ohne weitläuftige Wiederholung deſſen, was hierüber bisher gedacht und geſtritten worden, unſere Auslegung kürzlich vortragen. Und hierbei ſondern wir, was nach prüfender Betrachtung des Bildes, nach Leſung der darüber vorhandenen Schriften völlig klar geworden, und was zu erörtern allenfalls noch übrig geblieben wäre.

Klar iſt, mit beigefügten Worten beſtimmt und ausgelegt, die vor einem abgeſchloſſenen Vorhangsgrunde, als in einem Heiligthum, abgebildete göttliche Verehrung Homers auf dem untern Theile des Bildes. Er

ſitzt, wie wir ſonſt den Zeus abgebildet ſehen, auf einem Seſſel, jedoch ohne Lehnen, die Füße auf einem Schemel ruhend, den Scepter in der Linken, eine Rolle in der Rechten. Die Ilias und Odyſſee knieen fromm an ſeiner Seite, hinter ihm Eumelia, die ihn bekränzt, Kronos zwei Rollen in Händen; unter dem Schemel ſind die Mäuslein nicht vergeſſen; Mythos als bekränzter Opferknabe mit Gießgefäß und Schale; ein gebuckelter Stier im Hintergrunde; Hiſtoria ſtreut Weihrauch auf den Altar; Poeſis hält ein paar Fackeln freudig in die Höhe; Tragödia, alt und würdig, Comödia, jung und anmuthig, heben ihre rechte Hand begrüßend auf, alle vier gleichſam im Vorſchreiten gebildet; hinter ihnen eine Turba ſtehend, aufmerkſam, deren einzelne Figuren mehr durch die Inſchriften, als durch Geſtalt und Beiweſen erklärt werden; und wo man Buchſtaben und Schrift ſieht, läßt man ſich wohl das übrige gefallen.

Aber von oben herunter darf man, auch ohne Namen und Inſchrift, die Vorſtellung nicht weniger für klar halten.

Auf der Höhe des Berges Zeus ſitzend, den Zepter in der Hand, den Adler zu Füßen; Mnemoſyne hat eben von ihm die Erlaubniß zur Vergötterung ihres Lieblings erhalten: er, mit rückwärts über die Schulter ihr zugewandtem Geſicht, ſcheint mit göttlicher Gleichgültigkeit den Antrag bejaht zu haben; die Mutter alles Dichtens aber, im Begriff ſich zu entfernen, ſchaut ihn mit auf die Hüfte geſtütztem rechtem Arm, gleichfalls über die Schulter an, als wenn ſie ihm nicht beſonders dankte für das, was ſich von ſelbſt verſtehe.

Eine jüngere Muſe, kindlich munter hinabſpringend, verkündet's freudig ihren ſieben Schweſtern, welche, auf den beiden mittleren Planen ſitzend und ſtehend, mit dem, was oben vorging, beſchäftigt ſcheinen. Sodann erblickt man eine Höhle, daſelbſt Apollo Muſagetes in herkömmlich langem Sängerkleide, welcher ruhig aufmerkſam da ſteht, neben ihm Bogen und Pfeile über ein glockenförmiges Gefäß gelehnt.

So weit nun können wir uns für aufgeklärt halten und ſtimmen mit den bisherigen Auslegern meiſtentheils hierin überein. Von oben herein wird nämlich das göttliche Patent ertheilt und den beiden mittleren Reihen publicirt; das unterſte vierte, von uns ſchon beſchriebene Feld aber ſtellt die wirkliche, obgleich poetiſch-ſymboliſche Verleihung der zugeſtandenen hohen Ehre dar.

Problematiſch bleiben uns jedoch noch zwei Figuren in dem rechten

Winkel der zweiten Reihe von unten. Auf einem Piedeſtal ſteht eine Figur, gleichſam als Statue eines mit gewöhnlichem Unterkleid und vierzipfeligem Mantel angethanen Mannes von mittlerem Alter; Füße und Hände ſind nackt; in der Rechten hält er eine Papier- oder Pergamentrolle und über ſeinem Haupte zeigt ſich der obere Theil eines Dreifußes, deſſen Geſtell jedoch, ganz gegen die Eigenthümlichkeit einer ſolchen Maſchine, bis zu den Füßen des Mannes heruntergeht.

Die früheren Erklärungen dieſer Figur können in einigen dieſem Gegenſtand gewidmeten Schriften nachgeleſen werden; wir aber behaupten, es ſey die Abbildung eines Dichters, der ſich einen Dreifuß durch ein Werk, wahrſcheinlich zu Ehren Homers, gewonnen, und zum Andenken dieſer für ihn ſo wichtigen Begebenheit ſich hier als den Widmenden vorſtellen laſſe.

Roma sotterranea di Antonio Bosio Romano.

Vorgemeldetes Buch ſchlugen wir nach, um zu erfahren, in wiefern die perſönliche Geſtalt des Widmenden oder ſonſt Betheiligten mit in die bildlichen Darſtellungen eingreife, welche ſowohl an Sarkophagen als an Grabeswänden plaſtiſch und maleriſch uns aufbewahrt ſind.

Eben ſo wie wir bei den römiſch-heidniſchen Gräbern geſehen haben, finden ſich Halbfiguren mit beiden Armen, entweder allein oder zu zweien, Mann und Frau, Vater und Sohn, ſodann auch, nach alter heidniſcher Weiſe an Familientiſchen mit beſonders großen Weingefäßen.

Mit ausgeſtreckten Armen, als Betende, kommen beſonders Frauen vielfach vor, meiſt allein, ſodann aber auch mit Aſſiſtenten.

Vielleicht ſind ſie auch als Mithandelnde in den bibliſchen Geſchichten dargeſtellt, als Theilnehmende an den heilſamen Wundern, wie denn hie und da knieende und dankende Figuren vorkommen. Offenbar aber ſind ſie perſönlich als widmende vorgeſtellt in kleinen Manns- und Frauensfiguren zu Chriſti Füßen, der auf einem Berge ſteht, aus welchem die vier paradieſiſchen Quellen entſpringen. Dergleichen ſind zu ſehen Seite 67. 69. 75. 85 und 87.

Gleichfalls offenbar kommen ſie als Handwerker und Arbeitende vor, am oftеſten als Cavatori, als Grabhöhlengräber, welche wahrſcheinlich als Handarbeiter mitunter zugleich Architekten waren; wie man aus den kunſtgemäß ausgehauenen Grabgewölben gar wohl zu erkennen hat. Mag nun ſeyn, daß ſie ſich ſelbſt auch ihre Grabhöhlen aushöhlten, und nicht allein andern, ſondern auch ſich und den Ihrigen dieſen frommen Dienſt leiſten wollten, oder daß ihnen aus ſonſt einer Urſache erlaubt geweſen ſich dieſes Denkmal in fremden Grabwohnungen zu ſtiften: genug, ſie erſcheinen mit Piken, Hacken und Schaufeln, und die Lampe fehlt nicht.

Bedenken wir nun, wie groß die Innung dieſer Cavatori muß geweſen ſeyn, da ſie denn doch immerfort als Bewohner und Erbauer dieſer unterirdiſchen Stadt anzuſehen ſind; ferner daß ſie mit Architekten, Bildhauern, Malern in fortwährender thätiger Berührung blieben: ſo überzeugt man ſich leicht, daß das Handwerk, welches nur für die Todten lebte, ſich den Vorzug der Erinnerung vor den übrigen Lebendigen wohl anmaßen durfte. Wir bemerken deßhalb nur im Vorübergehen und ohne Gewicht darauf zu legen, daß vielleicht hie und da ein Muſiker, ein Fiſcher, ein Gärtner auch wohl auf ſeine Perſon und ſein Geſchäft habe anſpielen laſſen.

Zwei antike weibliche Figuren,

welche, in ihrem vollkommenen Zuſtand, nicht gar einen römiſchen Palm hoch mögen geweſen ſeyn, gegenwärtig des Kopfes und des untern Theils der Füße ermangelnd, von gebranntem Thon, in meinem Beſitz. Von dieſen wurden Zeichnungen nach Rom an die dortigen Alterthumsforſcher geſendet mit nachſtehendem Aufſatz:

Die beiden Zeichnungen mit ſchwarzer Kreide ſind Nachbildungen von zwei, wie man ſieht, ſehr beſchädigten antiken Ueberbleibſeln, aus gebranntem Thon, beinahe völlig Relief, von gleicher Größe, aber urſprünglich ſchon nur zur Hälfte gebildet, indem die Rückſeite fehlt, wie ſie denn ſcheinen in die Wand eingemauert geweſen zu ſeyn. Sie ſtellen Frauen vor in anſtändiger Kleidung, die Gewänder von gutem Styl. Die eine hält ein Thierchen im Arm, welches man mit einiger Aufmerkſamkeit für ein Ferkelchen erkennt, und wenn ſie es als ein Lieblingshündchen behandelt, ſo hat die andere ein gleiches Geſchöpf bei den Hinterbeinen gefaßt und läßt es vor ſich herunterhängen, wodurch ſchon eher die Vermuthung erregt wird, es ſeyen dieſe Thiere zu irgend einem Opferfeſt aufgefaßt.

Nun iſt bekannt, daß bei den der Ceres geweihten Feſten auch Saugſchweinchen vorkamen, und man konnte, daß dieſe beiden Figuren auf ſolche Umſtände und Gelegenheiten hindeuten, wohl den Gedanken faſſen.

Herr Baron von Stackelberg hat ſich hierüber näher geäußert, indem er die Erfahrung mittheilte, daß wenn wirklich Ferkelchen der Göttin dargebracht wurden, wohl auch ſolche von unvermögenderen Perſonen im Bilde möchten angenommen worden ſeyn. Ja er bezeugte, daß man in Griechenland Reſte von ſolchen Fabriken entdeckt habe, wo noch dergleichen fertige Votivbilder mit ihren Formen ſeyen gefunden worden.

Ich erinnere mich nicht im Alterthum einer ähnlichen Vorſtellung,

außer daß ich glaube, es ſey auf dem braunſchweigiſchen berühmten Onyxgefäße die erſte darbringende Figur gleichfalls mit einem Schweinchen, welches ſie an den Hinterfüßen trägt, vorgeſtellt.

Die römiſchen verbundenen Alterthumskenner werden ſich, bei ihrer weiten Umſicht, wohl noch manchen andern Falls erinnern und uns darüber aufzuklären wiſſen. Ich bitte nur um Verzeihung, wenn ich Käuze nach Athen zu tragen mir dießmal ſollte angemaßt haben.

Ein drittes Blatt, welches ich beifüge, iſt eine Durchzeichnung nach einem Pompejaniſchen Gemälde. Mir ſcheint es eine feſtliche Tragbahre zu ſeyn aus irgend einem Feierzuge, wo die Handwerker nach ihren Hauptabtheilungen aufgetreten. Hier ſind die Holzarbeiter vorgeſtellt, wo ſich ſowohl der gewöhnliche Tiſcher, der Brettſpalter, als der Bildſchnitzer hervorthun. Die auf dem Boden liegende Figur mag ich mir als ein unvollendetes Schnitzwerk einer menſchlichen Geſtalt vorſtellen; der hinterwärts geſtreckte linke Arm möchte noch nicht eingerichtet ſeyn; der über dem Kopf hervorragende Stift iſt vielleicht zu deſſen Befeſtigung beſtimmt. Der über dem Körper ſtehende nachdenkende Künſtler hat irgend ein ſchneidendes Inſtrument zu ſeinen Zwecken in der Hand. Es kommt nun darauf an, ob erfahrene Kenner unter den vielen feſtlichen Aufzügen des Alterthums eine ſolche Art Handlung auffinden werden oder ſchon aufgefunden haben.

In der neuern Zeit ergab ſich etwas ähnliches, daß in einer nordamerikaniſchen Stadt, ich glaube Boſton, die Handwerker mit großem Feſtapparat vor einigen Jahren einen ſolchen Umzug durchgeführt.

Reizmittel in der bildenden Kunst.

Wenn wir uns genau beobachten, so finden wir daß Bildwerke uns vorzüglich nach Maßgabe der vorgestellten Bewegung interessiren. Einzelne ruhige Statuen können uns durch hohe Schönheit fesseln, in der Malerei leistet dasselbe Ausführung und Prunk: aber zuletzt schreitet doch der Bildhauer zur Bewegung vor, wie im Laokoon und der neapolitanischen Gruppe des Stiers; Canova bis zur Vernichtung des Lichas und der Erdrückung des Centauren. Diese folgereiche Betrachtung deuten wir nur an, um überzugehen zu Bemerkungen über die Schlange als Reizmittel in der bildenden Kunst.

Hiezu geben uns die Abgüsse der Stoschischen Sammlung Gelegenheit. Ohne weiteres zählen wir die Beispiele her:

1) Ein Adler; er steht auf dem rechten Fuße, um den sich eine Schlange gewickelt hat, deren oberer Theil drohend hinter dem linken Flügel hervorragt; der edle Vogel schaut nach derselben Seite und hat auch die linke Klaue aufgehoben im Vertheidigungszustand. Ein köstlicher Gedanke und vollkommene Composition.

2) Eine geistreiche Darstellung, eine Art von Parodie auf die erste. Ein Hahn, so anmaßlich als ihn die Alten darzustellen pflegen, tritt mit dem linken Fuße auf den Schwanz einer Schlange, die sich parallel mit ihm als Gegnerin drohend emporhebt. Er scheint nicht im mindesten von der Gefahr gerührt, sondern trotzt dem Gegner mit geschwollenem Kamm.

3) Ein Storch, der sich niederbückend eine kleinere Schlange zu fassen, zu verschlingen bereitet, wo also dieß Gewürm nur als Nahrungsmittel Appetit und Bewegung erregt.

4) Ein Stier im vollen Lauf, gleichsam fliehend; mitten von der

Erde erhebt ſich eine Schlange ſeine Weichen bedrohend. Köſtlich gedacht und allerliebſt ausgeführt.

5) Ein uralt griechiſcher geſchnittener Stein in meinem Beſitz. Ein gehelmter Held, deſſen Schild an der Seite ſteht, deſſen rechter Fuß von einer Schlange umwunden iſt, beugt ſich, um ſie zu faſſen, ſich von ihr zu befreien.

Alterthumsforſcher wollten hierin den Hercules ſehen, welcher wohl auch gerüſtet vorgeſtellt würde, ehe er den Nemeiſchen Löwen erlegt und ſich alsdann halbnackt als kunſtgemäßer Gegenſtand dem bildenden Künſtler darbot.

Unter den mir bekannten Gemmen findet ſich dieſer, oder ein ähnlicher Gegenſtand nicht behandelt.

6) Das Höchſte dieſer Art möchte denn wohl der Laokoon ſeyn, wo zwei Schlangen ſich mit drei Menſchengeſtalten herumkämpfen; jedoch wäre über ein ſo allgemein Bekanntes wohl nichts weiter hinzuzufügen.

Tischbeins Zeichnungen

des Ammazzaments der Schweine in Rom.

Tischbein, der sich viel mit Betrachtung von Thieren, ihrer Gestalt, ihrer Eigenheiten, ihrer Bewegungen abgab, hat uns immer viel von dem Ammazzament der Schweine, von einem allgemeinen Schweinemord, zu erzählen gewußt, der in den Ruinen jenes Tempels vorgehe, die am Ende der Via Sacra wegen der schönen Basreliefs berühmt sind, den Einfluß der Minerva auf weibliche Arbeiten sehr anmuthig darstellend.

In die Höhlungen und Gewölbe dieses zusammengestürzten Gebäudes werden zur Winterszeit in großen Heerden vom Lande herein schwarze wildartige Schweine getrieben und daselbst an die Kaufluſtigen nicht etwa lebendig, sondern todt überlassen. Das Geschäft aber wird folgendermaßen betrieben.

Der Römer darf sich mit Schweinschlachten nicht abgeben; wer aber das Blut, welches bei dem Schlachten verloren ginge, auch nicht entbehren will, verfügt sich dorthin und feilscht um eines der in jenen Räumen zusammengedrängten Schweine. Ist man des Handels einig, so wirft sich einer der wild genug anzuschauenden Heerdebesitzer mit Gewalt über das Thier, stößt ihm einen starken, spitzen, oben umgebogenen und gleichsam zum Handgriff gekrümmten Drath ins Herz, und drillt ihn so lange darin herum, bis das Thier kraftlos niederfällt und sein Leben aushaucht. Hierbei wird nun kein Tropfen Bluts vergossen; es gerinnt im Innern, und der Käufer schafft es mit allem innern und äußern Zubehör vergnügt nach Hause.

Daß eine solche Operation nicht ohne Kampf sich entwickele, läßt sich denken: der einzelne kräftige Mann, der sich über ein solches wildstarkes

Thier hinwirft, es beim Ohre faßt, zur Erde niederdrückt, die Stelle des Herzens ſucht, und den tödtlichen Drath einſtößt, hat gar manchen Widerſtand, Gegenwirkung und Zufälle zu erwarten. Er wird oft ſelbſt niedergeriſſen und zertreten, und ſeine Beute entſpringt ihm; die Jagd geht von neuem an, und weil mehr als Ein Handel der Art zu gleicher Zeit im Gange iſt, ſo entſteht ein vielfacher Tumult in den theils zuſammenhängenden, theils durch Latten und Pfahlwerk abgeſonderten Gewölben, welcher mit dem entſetzlichſten, ſcharftönenden und grunzenden Zetergeſchrei die Ohren beleidigt, ſo wie das Auge von dem wüſten Getümmel im innerſten verletzt wird.

Freilich iſt es einem humoriſtiſchen Künſtlerauge, wie Tiſchbein beſaß, nicht zu verargen, wenn es ſich an dem Gewühl, den Sprüngen, an der Unordnung des Rennens und Stürzens, der heftigſten Gewalt wilder Thierheit und dem ohnmächtigen Dahinſinken entſeelter Leichname zu ergötzen Luſt findet. Es ſind noch die flüchtigſten Federzeichnungen hiervon übrig, wo eine geübte Künſtlerhand, als wetteifernd mit einem wilden unfaßlichen Getümmel, ſich auf dem Papier mit gutem Humor zu ergehen ſcheint.

Danae.

Eine wohlgegliederte weibliche Geſtalt liegt nackt, den Rücken uns zukehrend, uns über die rechte Schulter anſchauend, auf einem wohlgepolſterten, anſtändigen Ruhebette; ihr rechter Arm iſt aufgehoben, der Zeigefinger deutet, man weiß nicht recht worauf. Rechts vom Zuſchauer, in der Höhe, zieht aus der Ecke eine Wolke heran, welche auf ihrem Wege Goldſtücke ſpendet, deren einen Theil die alte Wärterin andächtig in einem Becken auffängt. Hinter dem Lager, zu den Füßen der Schönen, tritt ein Genius heran; er hat auch ein paar begeiſtete Goldſtücke aufgefangen und ſcheint ſie dem Oertchen näher bringen zu wollen, wohin ſie ſich eigentlich ſehnen. Nun bemerkt man erſt wohin die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettvorhang tragender, zwar anſtändig drapirter, doch genugſam kenntlicher Priap iſt es, auf welchen ſie hinweist, um uns anzuzeigen wovon eigentlich die Rede ſey. Eine Roſe hat ſie im Haar ſtecken, ein paar andere liegen ſchon unten auf dem Fußbänkchen und neben dem Nachtgeſchirr, das, wie auch der ſichtbare Theil des Bettgeſtelles, von goldenen Zierrathen glänzt.

Das muß man beiſammen ſehen, mit welchem Geſchmack und Geſchick der geübteſte Pinſel, allen Forderungen der Maler- und Farbenkunſt genugthuend, dieſes Bildchen ausgefertigt hat. Man ſtellt es gern kurz nach Paul Veroneſe; es mag's ein Venetianer oder auch ein Niederländer gemalt haben. Freilich unſern Meiſtern, welche ſich mit trauernden Königspaaren beſchäftigen, iſt dergleichen ein Aergerniß und den Schülern, die ſich in heiligen Familien wohlgefallen, gewiß eine Thorheit. Glücklicherweiſe iſt das Bildchen gut erhalten und beweiſt überall einen markigen Pinſel.

Beiſpiele ſymboliſcher Behandlung.

Folgendes ſind Beiſpiele von demjenigen, was die Kunſt nur auf ihrer höchſten Stufe erreichen kann, von der Symbolik, die zugleich ſinnliche Darſtellung iſt: und zwar ſollte dieſer hohe Gewinn einem jeden geiſtreichen Menſchen fühlbar und einſichtlich ſeyn; denn hier beſtrebte ſich die Darſtellung des möglichſten Lakonismus.

Diana und Aktäon.

Aus der Ferne ſchaut ein junger Jäger unter einem durchbrochenen Felsbogen ein nacktes weibliches dämoniſches Weſen von der größten Schönheit. Schon iſt er herbeigeeilt, hat ſie lüſtern in der Nähe beſchaut; ſie beſprengt ihn mit zauberiſchem Waſſer, er nimmt ſogleich die Hirſchnatur an. Einer ſeiner getreuen Hunde iſt ſchon an ihm aufgeſprungen und hat ſich im Schenkel eingebiſſen; auf der andern Seite iſt er von einem zweiten heranſtürmenden bedroht, und indem er ſich mit ſeinem aufgehobenen Krummſtabe zu wehren trachtet, wird er durch die aufſproſſenden Geweihe am Zuſchlagen gehindert.

Wer dieſes Bild zu ſchauen das Glück hat, möge von dem hohen Sinne deſſelben durchdrungen werden.

Ein zweites:

Iphigenia in Aulis,

auch erſt neuerlich ausgegraben, wird uns durch Reiſende mitgetheilt.

Im Mittelgrunde tragen zwei Opferdiener die ohnmächtige Jungfrau gegen eine Statue der Artemis. Links vom Zuſchauer eilt der behende,

in seinen Mantel sich verhüllende Agamemnon davon. An der rechten erscheint Kalchas mit entblößtem Stahl, dem Vater mit dem Blick, der Tochter mit der Schärfe drohend.

Hier stellt sich noch reiner, in einfacher Handlung, die Absicht hin, nur das Nothwendigste dieses ungeheuern Ereignisses vor die Augen zu bringen, und zwar so, daß es durch Mannichfaltigkeit der Charaktere, durch symmetrische wohlgefällige Stellung, und durch Farbengebung ein angenehmes Wandbild erzwecken mag.

Rembrandt der Denker.

Auf dem Bilde, der gute Samariter (Bartſch Nr. 90), ſieht man vorn ein Pferd faſt ganz von der Seite; ein Page hält es am Zaum. Hinter dem Pferde hebt ein Hausknecht den Verwundeten ſo eben herab, um ihn ins Haus zu tragen, in welches eine Treppe durch einen Balkon hineinführt. Unter der Thüre ſieht man den wohlgekleideten Samaritaner, welcher dem Wirth einiges Geld gegeben hat, und ihm den armen Verwundeten ernſtlich empfiehlt. Gegen den linken Rand zu ſieht man aus einem Fenſter einen jungen Mann herausblicken, mit einer durch eine Feder verzierten Mütze. Zur Rechten, auf geregeltem Grund, ſieht man einen Brunnen, aus welchem eine Frau das Waſſer zieht.

Dieſes Blatt iſt eines der ſchönſten des Rembrandt'ſchen Werkes; es ſcheint mit der größten Sorgfalt geſtochen zu ſeyn, und ungeachtet aller Sorgfalt iſt die Nadel ſehr leicht.

Die Aufmerkſamkeit des vortrefflichen Longhi hat beſonders der Alte unter der Thüre ſich aufgezogen, indem er ſagt: „Mit Stillſchweigen kann ich nicht vorübergehen das Blatt vom Samaritaner, wo Rembrandt den guten Alten unter der Thüre in ſolcher Stellung gezeichnet hat, wie ſie demjenigen eigen iſt, der gewöhnlich zittert, ſo daß er durch die Verbindung der Erinnerungen wirklich zu zittern ſcheint, welches kein anderer Maler, weder vor ihm noch nach ihm, durch ſeine Kunſt erlangen konnte."

Wir ſetzen die Bemerkungen über dieſes wichtige Blatt weiter fort: Auffallend iſt es, daß der Verwundete, anſtatt ſich dem Knechte, der

ihn forttragen will, hinzugeben, ſich mühſelig mit gefalteten Händen und aufgehobenem Haupte nach der linken Seite wendet, und jenen jungen Mann mit dem Federhute, welcher eher kalt und untheilnehmend, als trotzig zum Fenſter herausſieht, um Barmherzigkeit anzuflehen ſcheint. Durch dieſe Wendung wird er dem, der ihn eben auf die Schulter genommen, doppelt läſtig; man ſieht's dieſem am Geſicht an, daß die Laſt ihm verdrießlich iſt. Wir ſind für uns überzeugt, daß er in jenem trotzigen Jüngling den Räuberhauptmann derjenigen Bande wieder erkennt, die ihn vor kurzem beraubt hat, und daß ihn in dem Augenblicke die Angſt überfällt, man bringe ihn in eine Räuberherberge, der Samariter ſey auch verſchworen ihn zu verderben. Genug, er findet ſich in dem verzweiflungsvollſten Zuſtand der Schwäche und Hülfloſigkeit.

Betrachten wir nun die Geſichter der ſechs hier aufgeſtellten Perſonen, ſo ſieht man die Phyſiognomie des Samariters gar nicht, nur wenig von dem Profil des Pagen, der das Pferd hält. Der Knecht, durch die körperliche Laſt beſchwert, hat ein verdrießlich angeſtrengtes Geſicht und einen geſchloſſenen Mund, der arme Verwundete den vollkommenſten Ausdruck der Hülfloſigkeit. Höchſt trefflich, gutmüthig und vertrauenswerth iſt die Phyſiognomie des Alten, contraſtirend mit unſerem Räuberhauptmann in der Ecke, welcher eine verſchloſſene und entſchloſſene Sinnesweiſe ausdrückt.

Georg Friedrich Schmidt,

geboren Berlin 1712,
abgegangen daſelbſt 1775.

Der Künſtler, deſſen Talent wir zu ſchätzen unternehmen, iſt einer der größten, deſſen ſich die Kupferſtecherkunſt zu rühmen hat; er wußte die genaueſte Reinlichkeit und zugleich die Feſtigkeit des Grabſtichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche ſowohl kühn als abwechſelnd und manchmal mit Willen unzuſammenhängend war, immer aber vom höchſten Geſchmack und Wiſſen.

Von dem regelmäßigen Schnitt, worin er den ernſteſten Chalkographen nacheiferte, ging er nach Belieben zur freien Behandlung über, indem er ſich jenes ſpielenden Punktirens der geiſtreichſten Radirkünſtler bediente, und das Urtheil ungewiß ließ, ob er ſich in einer oder der andern Art vorzüglicher bewieſen habe. Doch es iſt kein Wunder, daß er ſich in dieſen einander ſo entgegengeſetzten Arten des Stiches vollkommen gleich erwieſen, da ihm die gefühlteſte Kenntniß der Zeichnung und des Helldunkels, die feinſte Beurtheilung und ein unbegränzter Geiſt beſtändig zum Führer dienten.

In der erſten Art zog er vor Porträte zu behandeln, ob er gleich auch einige geſchichtliche Gegenſtände geſtochen hat, und alles was er geſtochen, vorzüglich iſt. Aber jenes Porträt von Latour, welches dieſer Maler von ſich ſelbſt gefertigt hatte, iſt bewundernswürdig durch die Vorzüge, welche in allen übrigen ſich finden, mehr aber durch die Seele und die freie Heiterkeit, die in dieſem Geſichte ſo glücklich ausgedrückt ſind. Sehr ſchön iſt auch das Bildniß von Mounſey und außerordentlich die der Grafen Raſumowsky und Eſterhazy. Auch die Kaiſerin von Rußland,

Elisabeth, gemalt von Tocqué, ist vorzüglich, wo besonders die Beiwerke mit erstaunender Meisterschaft behandelt sind. Nicht weniger schätzenswerth ist das Porträt von Mignard nach Rigaud; welches ich jedoch nicht, wie andere wollen, für sein Hauptstück halte.

In der zweiten Art behandelt er eben so gut Porträte als historische Vorstellungen, worunter einige von eigener Erfindung sind, die ihm zu großem Lobe gereichen.

Er ahmte, doch nicht knechtisch, die weise malerische Unordnung Rembrandts und Castiglione's nach, und wußte sich sehr oft mit der kalten Nadel der geistreichen und bezaubernden Leichtigkeit des Stefano della Bella anzunähern. Bei ihm ist alles Wissen, alles Feuer, und was vielmehr bedeuten will, alles der Wahrheit Stempel.

Man kann von diesem wundersamen Manne sagen, daß zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seyen. Wie er auch irgend die Kunstart eines andern nachahmt, tritt er immer, von seinem außerordentlichen Geiste begleitet, als Original wieder hervor.

Hätte er die Geschichte im großen Sinne, wie das Porträt behandelt, und hätte ihn die Ueberfülle seines Geistes nicht manchmal irre geleitet, so könnte er die oberste Stelle in unserer Kunst erreichen. Ist ihm dieß nicht gelungen, so bleibt er doch, wie gesagt, einer der trefflichsten Meister und der erfahrenste Stecher.

Wer seine schönen Kupferstiche zu Rathe zieht, wird von vielen Seiten in seiner Profession gewinnen.

Uebersetzt aus der Calcographia da Giuseppe Longhi, Milano 1830. Vol. pag. 185.

Vortheile,

die ein junger Maler haben könnte, der ſich zuerſt bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.

1797.

Der ſogenannte Hiſtorienmaler hat in Hinſicht des Gegenſtandes mit dem Bildhauer einerlei Intereſſe. Er ſoll den Menſchen kennen lernen, um ihn dereinſt in bedeutenden Augenblicken darzuſtellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er ſich auch nur unter deſſen Anleitung im Zeichnen übte; allein er findet auch Unterricht im Modelliren, welches ihm künftig bei ſeiner Kunſt vom größten Nutzen ſeyn wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit ſeiner Theile oft nicht ſo genau nimmt, ſo pflegt er auch nur die eine Seite der Erſcheinung zu betrachten: beim Modelliren hingegen, beſonders des Runden, lernt er den körperlichen Werth des Inhalts ſchätzen; er lernt die einzelnen Theile nicht nach dem auffuchen, was ſie ſcheinen, ſondern nach dem, was ſie ſind; er wird auf die unzähligen kleinen Vertiefungen und Erhöhungen aufmerkſam, die über die Oberfläche des Körpers gleichſam ausgeſäet ſind, und die er bei einem einfachen maleriſchen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt ſowohl den Gliedermann drapiren und die rechten Falten ausſuchen, als auch ſich ſelbſt die feſtſtehenden Figuren von Thon modelliren, um ſeine Gewänder darüber zu legen und ſein Bild danach auszuführen. Er lernt die vielen Hülfsmittel kennen, die nöthig ſind um etwas Gutes hervorzubringen, und eine ſolche Anleitung wird ihm nützen, daß er, wenn ſein Genie irgend hinreicht, wahr

und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn ſeinen Gemälden wird die Baſis nicht fehlen, und wenn er von Einem Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, ſo wird er nicht, wie es öfters geſchieht, ſich nur deſto weiter zurückfühlen, je weiter er vorwärts kommt; beſonders wird er die Richtigkeit dieſer Grundſätze einſehen, wenn ihn ſein Geſchick nach Rom führen ſollte.

Zu malende Gegenstände.

Nachdem ich über vieles gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer, und in der neueſten Zeit ſehr oft, wenn ich des bildenden Künſtlers Talent und Fleiß auf ungünſtige, widerſtrebende Gegenſtände verwendet ſehe; daher kann ich mich nicht enthalten von Zeit zu Zeit auf einiges Vortheilhafte hinzudeuten.

Eine ſo zarte wie einfache Darſtellung gäbe jene jugendlich-unverdorbene reife Jungfrau Thisbe, die an der geſprungenen Wand horcht. Wer den Geſichtsausdruck und das Behagen eines blühenden, in Liebe befangenen Mädchens, dem Ort und Stelle einer Zuſammenkunft ins Ohr geraunt wird, vollkommen darzuſtellen wüßte, ſollte geprieſen werden.

Nun aber zum Heiligſten überzugehen, wüßte ich in dem ganzen Evangelium keinen höhern und ausdrucksvollern Gegenſtand als Chriſtus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem ſinkenden Petrus zu Hülfe tritt. Die göttliche und menſchliche Natur des Erlöſers iſt in keinem andern Falle den Sinnen, und ſo identiſch darzuſtellen, ja der ganze Sinn der chriſtlichen Religion nicht beſſer mit wenigem auszudrücken. Das Uebernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weiſe zu Hülfe kommt, und deßhalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fiſcher, daß der Sohn Gottes bei ihnen gegenwärtig ſey, hervorruft, iſt ſelten gemalt worden, ſo wie es zugleich für den lebenden Künſtler von großem Vortheil iſt, daß es Raphael nicht unternommen; denn mit ihm zu ringen iſt ſo gefährlich als mit Phanuel. (1. B. Moſ. XXXII.)

Ueber den ſogenannten Dilettantismus

oder

die praktiſche Liebhaberei in den Künſten.

1799.

Einleitendes und Allgemeines.

Die Italiäner nennen jeden Künſtler Maestro.

Wenn ſie einen ſehen, der eine Kunſt übt ohne davon Profeſſion zu machen, ſagen ſie: Si diletta. Die höfliche Zufriedenheit und Verwunderung womit ſie ſich ausdrücken, zeigt dabei ihre Geſinnungen an.

Das Wort Dilettante findet ſich nicht in der ältern italiäniſchen Sprache. Kein Wörterbuch hat es, auch nicht die Crusca.

Bei Jagemann allein findet ſich's. Nach ihm bedeutet es einen Liebhaber der Künſte, der nicht allein betrachten und genießen, ſondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will.

Spuren der ältern Zeiten.

Spuren nach Wiederauflebung der Künſte.

Große Verbreitung in der neuern Zeit.

Urſache davon.

Kunſtübungen gehen als ein Haupterforderniß in die Erziehung über.

Indem wir von Dilettanten ſprechen, ſo wird der Fall ausgenommen, daß einer mit wirklichem Künſtlertalent geboren wäre, aber durch Umſtände wäre gehindert worden es als Künſtler zu excoliren.

Wir ſprechen bloß von denen, welche, ohne ein beſonderes Talent zu dieſer

oder jener Kunſt zu beſitzen, bloß den allgemeinen Nachahmungstrieb bei ſich walten laſſen.

Ueber das deutſche Wort pfuſchen.

Ableitung deſſelben.

Ein ſpäter erfundenes Wort.

Bezieht ſich auf Handwerk.

Es ſetzt voraus, daß irgend eine Fertigkeit nach Regeln gelernt, auf die beſtimmteſte Weiſe nach der Vorſchrift und unter dem Schutze des Geſetzes ausgeübt werde.

Einrichtungen der Innungen, vorzüglich in Deutſchland.

Die verſchiedenen Nationen haben kein eigentlich Wort dafür.

Anführung der Ausdrücke.

Der Dilettant verhält ſich zur Kunſt, wie der Pfuſcher zum Handwerk.

Man darf bei der Kunſt vorausſetzen, daß ſie gleichfalls nach Regeln erlernt und geſetzlich ausgeübt werden müſſe, obgleich dieſe Regeln nicht wie die eines Handwerks durchaus anerkannt und die Geſetze der ſogenannten freien Künſte nur geiſtig und nicht bürgerlich ſind.

Ableitung der Pfuſcherei.

Gewinn.

Der Dilettantismus wird abgeleitet.

Dilettant mit Ehre.

Künſtler verachtet.

Urſache.

Sicherheit eines ausgebreiteten Lebensgenuſſes iſt gewöhnlich der Grund aller empiriſchen Achtung.

Wir haben ſolche Sicherheitsmaximen, ohne es zu bemerken, in die Moral aufgenommen.

Geburt, Tapferkeit, Reichthum.

Andere Arten von Beſitz, der Sicherheit des Genuſſes nach außen gewährt.

Genie und Talent haben zwar das innere Gewiſſe, ſtehen aber nach außen äußerſt ungewiß.

Sie treffen nicht immer mit den Bedingungen und Bedürfniſſen der Zeit zuſammen.

In barbariſchen Zeiten werden ſie als etwas Seltſames geſchätzt.

Sie ſind des Beifalls nicht gewiß.

Er muß erſchlichen oder erbettelt werden.

Daher ſind diejenigen Künſtler übler daran, die perſönlich um den Beifall des Moments buhlen.

Rhapſoden, Schauſpieler, Muſici.

Künſtler leben, außer einigen ſeltenen Fällen, in einer Art von freiwilliger Armuth.

Es leuchtete zu allen Zeiten ein, daß der Zuſtand in dem ſich der bildende Künſtler befindet, wünſchenswerth und beneidenswerth ſey.

Entſtehen des Dilettantismus.

Allgemein verbreitete, ich will nicht ſagen Hochachtung der Künſte, aber Vermiſchung mit der bürgerlichen Exiſtenz und eine Art von Legitimation derſelben.

Der Künſtler wird geboren.

Er iſt eine von der Natur privilegirte Perſon.

Er iſt genöthigt etwas auszuüben, das ihm nicht jeder gleich thun kann.

Und doch kann er nicht allein gedacht werden.

Möchte auch nicht allein ſeyn.

Das Kunſtwerk fordert die Menſchen zum Genuß auf.

Und zu mehrerer Theilnahme daran.

Zum Genuß der Kunſtwerke haben alle Menſchen eine unſägliche Neigung.

Der nähere Theilnehmer wäre der rechte Liebhaber, der lebhaft und voll genöſſe.

So ſtark wie andere, ja mehr als andere.

Weil er Urſache und Wirkung zugleich empfände.

Uebergang zum praktiſchen Dilettantismus.

Der Menſch erfährt und genießt nichts, ohne ſogleich productiv zu werden.

Dieß iſt die innerſte Eigenſchaft der menſchlichen Natur. Ja man kann ohne Uebertreibung ſagen, es ſey die menſchliche Natur ſelbſt.

Unüberwindlicher Trieb daſſelbige zu thun.

Nachahmungstrieb deutet gar nicht auf angeborenes Genie zu dieſer Sache.

Erfahrung an Kindern.

Sie werden durch alles in die Augen fallende Thätige gereizt.

Soldaten, Schauſpieler, Seiltänzer.

Sie nehmen ſich ein unerreichbares Ziel vor, das ſie durch geübte und verſtändige Alte haben erreichen ſehen.

Ihre Mittel werden Zweck.
Kinderzweck.
Bloßes Spiel.
Gelegenheit ihre Leidenſchaft zu üben.
Wie ſehr ihnen die Dilettanten gleichen.
Dilettantismus der Weiber,
— der Reichen,
— der Vornehmen.
Iſt Zeichen eines gewiſſen Vorſchrittes.
Alle Dilettanten greifen die Kunſt von der ſchwachen Seite an. (Vom ſchwachen Ende.)
Phantaſiebilder unmittelbar vorſtellen zu wollen.
Leidenſchaft ſtatt Ernſt.
Verhältniß des Dilettantismus gegen Pedantismus, Handwerk.
Dilettantiſtiſcher Zuſtand der Künſtler.
Worin er ſich unterſcheidet.
Ein höherer oder niederer Grad der Empirie.
Falſches Lob des Dilettantismus.
Ungerechter Tadel.
Rath wie der Dilettant ſeinen Platz einnehmen könnte.

Geborene Künſtler, durch Umſtände gehindert ſich auszubilden, ſind ſchon oben ausgenommen.
Sie ſind eine ſeltene Erſcheinung.
Manche Dilettanten bilden ſich ein dergleichen zu ſeyn.
Bei ihnen iſt aber nur eine falſche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.
Sie nutzen ſich, dem Künſtler und der Kunſt wenig.
Sie ſchaden dagegen viel.
Doch kann der Menſch, der Künſtler und die Kunſt eine genießende, einſichtsvolle und gewiſſermaßen praktiſche Theilnahme nicht entbehren.
Abſicht der gegenwärtigen Schrift.
Schwierigkeit der Wirkung.
Kurze Schilderung eines eingefleiſchten Dilettantismus.
Die Philoſophen werden aufgefordert.

Die Pädagogen.
Wohlthat für die nächſte Generation.

Dilettantismus ſetzt eine Kunſt voraus, wie Pfuſchen das Handwerk.
Begriff des Künſtlers im Gegenſatz des Dilettanten.
Ausübung der Kunſt nach Wiſſenſchaft.
Annahme einer objectiven Kunſt.
Schulgerechte Folge und Steigerung.
Beruf und Profeſſion.
Anſchließung an eine Kunſt- und Künſtlerwelt.
Schule.
Der Dilettant verhält ſich nicht gleich zu allen Künſten.
In allen Künſten giebt es ein Objectives und Subjectives, und je nachdem das eine oder das andere darin die hervorſtechende Seite iſt, hat der Dilettantismus Werth oder Unwerth.
Wo das Subjective für ſich allein ſchon viel bedeutet, muß und kann ſich der Dilettant dem Künſtler nähern; z. B. ſchöne Sprache, lyriſche Poeſie, Muſik, Tanz.
Wo es umgekehrt iſt, ſcheiden ſich der Künſtler und Dilettant ſtrenger, wie bei der Architektur, Zeichenkunſt, epiſchen und dramatiſchen Dichtkunſt.

Die Kunſt giebt ſich ſelbſt Geſetze und gebietet der Zeit.
Der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit.
Wenn die Meiſter in der Kunſt dem falſchen Geſchmack folgen, glaubt der Dilettant deſto geſchwinder auf dem Niveau der Kunſt zu ſeyn.
Weil der Dilettant ſeinen Beruf zum Selbſtproduciren erſt aus den Wirkungen der Kunſtwerke auf ſich empfängt, ſo verwechſelt er dieſe Wirkungen mit den objectiven Urſachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszuſtand in den er verſetzt iſt, auch productiv und praktiſch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume ſelbſt hervorzubringen gedächte.
Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetiſchen Organiſationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunſt ſelbſt vorausſetzt; ſieht der Dilettant als das Weſen derſelben an und will damit ſelbſt hervorbringen.

Ueberhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Activen setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können.

Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, giebt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen.

Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existiren werth sey. Ebenso ist es mit der Accuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche eben so gut die Unform begleiten können.

Allgemeiner Grundsatz, unter welchem der Dilettantismus zu gestatten ist:

Wenn der Dilettant sich den strengsten Regeln der ersten Schritte unterwerfen und alle Stufen mit größter Genauigkeit ausführen will; welches er um so mehr kann, da 1) von ihm das Ziel nicht verlangt wird, und da er 2) wenn er abtreten will, sich den sichersten Weg zur Kennerschaft bereitet.

Gerade der allgemeinen Maxime entgegen, wird also der Dilettant einem rigoristischeren Urtheil zu unterwerfen seyn, als selbst der Künstler, der, weil er auf einer sichern Kunstbasis ruht, mit minderer Gefahr sich von den Regeln entfernen, und dadurch das Reich der Kunst selbst erweitern kann.

Der wahre Künstler steht fest und sicher auf sich selbst; sein Streben, sein Ziel ist der höchste Zweck der Kunst. Er wird sich immer noch weit von diesem Ziele finden und daher gegen die Kunst oder den Kunstbegriff nothwendig allemal sehr bescheiden seyn und gestehen, daß er noch wenig geleistet habe, wie vortrefflich auch sein Werk seyn mag und wie hoch auch sein Selbstgefühl im Verhältniß gegen die Welt steigen möchte. Dilettanten oder eigentlich Pfuscher scheinen im Gegentheil nicht nach einem Ziele zu streben, nicht vor sich hin zu sehen, sondern nur das, was neben ihnen geschieht. Darum vergleichen sie auch immer, sind meistens im Lob übertrieben, tadeln ungeschickt, haben eine unendliche Ehrerbietung vor ihresgleichen, geben sich dadurch ein Ansehen von Freundlichkeit, von Billigkeit, indem sie doch bloß sich selbst erheben.

Beſonderes.

Dilettantismus in der Malerei.

Der Dilettant ſcheut allemal das Gründliche, überſteigt die Erlernung nothwendiger Kenntniſſe, um zur Ausübung zu gelangen; verwechſelt die Kunſt mit dem Stoff.

So wird man z. B. nie einen Dilettanten finden, der gut zeichnete; denn alsdann wäre er auf dem Wege zur Kunſt: hingegen giebt es manche, die ſchlecht zeichnen und ſauber malen.

Dilettanten erklären ſich oft für Moſaik und Wachsmalerei, weil ſie die Dauer des Werks an die Stelle der Kunſt ſetzen.

Sie beſchäftigen ſich öfters mit Radiren, weil die Vervielfältigung ſie reizt.

Sie ſuchen Kunſtſtücke, Manieren, Behandlungsarten, Arcana, weil ſie ſich meiſtens nicht über den Begriff mechaniſcher Fertigkeiten erheben können, und denken, wenn ſie nur den Handgriff beſäßen, ſo wären keine weitern Schwierigkeiten für ſie vorhanden.

Eben um deßwillen, weil der wahre Kunſtbegriff den Dilettanten meiſtentheils fehlt, ziehen ſie immer das Viele und Mittelmäßige, das Rare und Köſtliche dem Gewählten und Guten vor. Man trifft viele Dilettanten mit großen Sammlungen an, ja man könnte behaupten, alle großen Sammlungen ſeyen vom Dilettantismus entſtanden. Denn er artet meiſtens, und beſonders, wenn er mit Vermögen unterſtützt iſt, in die Sucht aus, zuſammenzuraffen. Er will nur beſitzen, nicht mit Verſtand wählen und ſich mit wenigem Guten begnügen.

Dilettanten haben ferner meiſtens eine patriotiſche Tendenz; ein deutſcher Dilettant intereſſirt ſich darum nicht ſelten ſo lebhaft für deutſche Kunſt ausſchließlich; daher die Sammlungen von Kupferſtichen und Gemälden bloß deutſcher Meiſter.

Zwei Unarten pflegen bei Dilettanten oft vorzukommen, und ſchreiben ſich ebenfalls aus dem Mangel an wahrem Kunſtbegriff her. Sie wollen erſtens conſtituiren, d. h. ihr Beifall ſoll gelten, ſoll zum Künſtler ſtempeln. Zweitens der Künſtler, der ächte Kenner, hat ein unbedingtes ganzes Intereſſe und Ernſt an der Kunſt und am Kunſtwerk: der Dilettant immer nur ein halbes; er treibt alles als ein Spiel, als Zeitvertreib; hat meiſt noch einen Nebenzweck, eine Neigung zu ſtillen, einer Laune

nachzugeben und ſucht der Rechenſchaft gegen die Welt und den Forderungen des Geſchmacks dadurch zu entgehen, daß er bei Erſtehung von Kunſtwerken auch noch gute Werke zu thun ſucht. Einen hoffnungsvollen Künſtler zu unterſtützen, einer armen Familie aus der Noth zu helfen, das war immer die Urſache, warum Dilettanten dieß und das erſtanden. So ſuchen ſie bald ihren Geſchmack zu zeigen, bald ihn vom Verdacht zu reinigen.

Liebhaberei im Landſchaftsmalen. Sie ſetzt eine ſchon cultivirte Kunſt voraus.

Porträtmalerei.

Sentimentaliſch-poetiſche Tendenz regt auch den Dilettantismus in der zeichnenden Kunſt an. Mondſcheine. Shakſpeare. Kupferſtiche zu Gedichten.

Silhouetten.

Urnen.

Kunſtwerke als Meubles.

Alle Franzoſen ſind Dilettanten in der Zeichenkunſt, als integrirendem Theil der Erziehung.

Liebhaber in der Miniature.

Werden bloß auf die Handgriffe angewieſen.

Liebe zur Allegorie und zur Anſpielung.

Dilettantismus in der Baukunſt.

Mangel an ächten Baumeiſtern in Verhältniß gegen das Bedürfniß ſchöner Baukunſt treibt zum Dilettantismus, beſonders da die wohlhabenden Bauluſtigen zu zerſtreut leben.

Reiſen nach Italien und Frankreich, und beſonders Gartenliebhaberei, haben dieſen Dilettantismus ſehr befördert.

Dilettanten ſuchen mehr zum Urſprung der Baukunſt zurückzukehren. a) Rohes Holz, Rinden ꝛc. b) Schwere Architektur, doriſche Säulen. c) Nachahmung gothiſcher Baukunſt. d) Architektur der Phantasmen und Empfindungen. e) Kleinliche Nachäffung großer Formen.

Wegen ihrer ſcheinbaren Unbedingtheit ſcheint ſie leichter als ſie iſt, und man läßt ſich leichter dazu verführen.

In der Gartenkunſt.

Franzöſiſche Gartenkunſt von ihrer guten Seite, und beſonders vis à vis des neueſten Geſchmacks betrachtet.

Engliſcher Geſchmack hat die Baſis des Nützlichen, welches der franzöſiſche aufopfern muß.

Nachgeäffter engliſcher Geſchmack hat den Schein des Nützlichen.

Chineſiſcher Geſchmack.

Dilettantismus in der lyriſchen Poeſie.

Daß die deutſche Sprache durch kein großes Dichtergenie, ſondern durch bloße mittelmäßige Köpfe anfing zur Dichterſprache gebraucht zu werden, mußte dem Dilettantismus Muth machen ſich gleichfalls darin zu verſuchen.

Die Ausbildung der franzöſiſchen Literatur und Sprache hat auch den Dilettanten kunſtmäßiger gemacht.

Franzoſen waren durchaus rigoriſtiſcher, drangen auf ſtrengere Richtigkeit, und forderten auch vom Dilettanten Geſchmack und Geiſt im Innern und ein fehlerloſes Aeußeres der Diction.

In England hielt ſich der Dilettantismus mehr an das Latein und Griechiſche.

Sonette der Italiäner.

Impudenz des neueſten Dilettantismus, durch Reminiscenzen aus einer reichen cultivirten Dichterſprache und durch die Leichtigkeit eines guten mechaniſchen Aeußern geweckt und unterhalten.

Belletriſterei auf Univerſitäten, durch eine moderne Studirart veranlaßt.

Frauenzimmergedichte.

Schöngeiſterei.

Muſenalmanache.

Journale.

Aufkommen und Verbreitung der Ueberſetzungen.

Unmittelbarer Uebergang aus der Klaſſe und Univerſität zur Schriftſtellerei.

Balladen und Volksliederepoche.

Geßner; poetiſche Proſa.

Carlsruher ꝛc. Nachdrücke ſchöner Geiſter.

Bardenweſen.

Bürgers Einfluß auf das Geleier.
Reimloſer Vers.
Klopſtockiſches Odenweſen.
Claudius.
Wielands Laxität.
In der ältern Zeit:
Lateiniſche Verſe.
Pedantismus.
Mehr Handwerk.
Fertigkeit ohne poetiſchen Geiſt.

Dilettantismus in der pragmatiſchen Poeſie.

Urſache, warum der Dilettant das Mächtige, Leidenſchaftliche, Starkcharakteriſtiſche haßt und nur das Mittlere, Moraliſche darſtellt.
Der Dilettant wird nie den Gegenſtand, immer nur ſein Gefühl über den Gegenſtand ſchildern.
Er flieht den Charakter des Objects.
Alle dilettantiſchen Geburten in dieſer Dichtungsart werden einen pathologiſchen Charakter haben und nur die Neigung und Abneigung ihres Urhebers ausdrücken.
Der Dilettant glaubt mit dem Witz an die Poeſie zu reichen.
Dramatiſche Pfuſcher werden bis zum Unſinn gebracht, um ihr Werk auszuſtellen.

Dilettantismus in der Muſik.

In der ältern Zeit größerer Einfluß aufs leidenſchaftliche Leben durch tragbare Saiteninſtrumente, welche, Empfindungen einfacher auszudrücken, mehr Raum geben.
Medium der Galanterie.
In der neuern Zeit Flügel und Violine.
Mehr Werth gelegt auf mechaniſche Fertigkeit, Schwierigkeit und Künſtlichkeit; weniger Zuſammenhang mit Leben und Leidenſchaft.
Geht in Concerte über.
Mehr Nahrung der Eitelkeit.

Lieder- und Opernwesen.

Falsche Hoffnung, durch componirte Volkslieder Nationalsinn und ästhetischen Geist zu pflanzen.

Gesellschafts-, Tisch-, Trink-, Freimaurerlieder.

Dilettantismus im Tanz.

In der ältern Zeit Pedanterie und Gleichgültigkeit. Einförmigkeit.

In der neuern Zeit Formlosigkeit und daraus hervorgehende Wildheit, Heftigkeit, Gewaltsamkeit.

Unterschied der repräsentativen, naiven und charakteristischen Tänze:

Repräsentative machen die Schönheit der Gestalt und Bewegung geltend und haben Würde. (Menuet.) } Fallen gern ins Steife.

Naive begleiten den belebten Zustand und haben mehr Anmuth und Freiheit. (Englische Tänze.) } Fallen gern ins Ausgelassene.

Charakteristische gränzen an eine objective Kunst. } Gehen leicht in die Caricatur.

Dilettantismus in der Schauspielkunst.

Französische Komödie ist auch bei Liebhabern obligat und ein Institut der Geselligkeit.

Italiänische Liebhaberkomödie bezieht sich auf eine Puppen- und puppenartige Repräsentation.

Deutschland, ältere Zeit: Jesuiterschulen.

Neuere Zeit: Französische Liebhaberkomödie zur Bildung der Sprache in vornehmen Häusern.

Vermischung der Stände bei deutschen Liebhaberkomödien.

Bedingung, unten welcher allenfalls eine mäßige Uebung im Theaterwesen unschuldig und zulässig, ja einigermaßen zu billigen seyn möchte.

Permanenz derselben Gesellschaft.

Vermeidung passionirter, und Wahl verstandesreicher und geselliger Stücke.

Abhaltung aller Kinder und sehr junger Personen.

Möglichster Rigorismus in äußern Formen.

Nutzen des Dilettantismus im Allgemeinen.

Er steuert der völligen Rohheit.

Dilettantismus ist eine nothwendige Folge schon verbreiteter Kunst, und kann auch eine Ursache derselben werden.

Er kann unter gewissen Umständen das ächte Kunsttalent anregen und entwickeln helfen.

Das Handwerk zu einer gewissen Kunstähnlichkeit erheben.

Macht gesitteter.

Regt, im Fall der Rohheit, einen gewissen Kunstsinn an, und verbreitet ihn da, wo der Künstler nicht hinkommen würde.

Beschäftigt die productive Kraft und cultivirt also etwas Wichtiges am Menschen.

Die Erscheinungen in Begriffe verwandeln.

Totaleindrücke theilen.

Besitz und Reproduction der Gestalten befördern.

Nutzen des Dilettantismus.

In der Zeichenkunst.

Sehen lernen.

Die Gesetze kennen lernen, wonach wir sehen.

Den Gegenstand in ein Bild verwandeln, d. h. die sichtbare Raumerfüllung, in sofern sie gleichgültig ist.

Die Formen erkennen, d. h. die Raumerfüllung, in sofern sie bedeutend ist.

Unterscheiden lernen. Mit dem Totaleindruck ohne Unterscheidung fangen alle an. Dann kommt die Unterscheidung, und der dritte Grad ist die Rückkehr von der Unterscheidung zum Gefühl des Ganzen, welches das Aesthetische ist.

Diese Vortheile hat der Dilettant mit dem Künstler im Gegensatz des bloßen unthätigen Betrachters gemein.

In der Baukunst.

Sie weckt die freie Productionskraft.

Sie führt am schnellsten und unmittelbarsten von der Materie zur Form,

vom Stoff zur Erſcheinung, und entſpricht dadurch der höchſten Anlage im Menſchen.

Sie erweckt und entwickelt den Sinn fürs Erhabene, zu dem ſie ſich überhaupt mehr neigt als zum Schönen.

Sie führt Ordnung und Maß ein, und lehrt auch im Nützlichen und Nothdürftigen nach einem ſchönen Schein und einer gewiſſen Freiheit ſtreben.

Der allgemeine Nutzen des Dilettantismus, daß er geſitteter macht, und im Fall der Rohheit einen gewiſſen Kunſtſinn anregt und ihn da verbreitet, wo der Künſtler nicht hinkommen würde, gilt beſonders auch von der Baukunſt.

In der Gartenkunſt.

Ideales im Realen.

Streben nach Form in formloſen Maſſen.

Wahl.

Schöne Zuſammenſtellung.

Ein Bild aus der Wirklichkeit machen, kurz erſter Eintritt in die Kunſt.

Eine reinliche und vollends ſchöne Umgebung wirkt immer wohlthätig auf die Geſellſchaft.

In der lyriſchen Poeſie.

Ausbildung der Sprache im Ganzen.

Vervielfältigteres Intereſſe an Humanioribus, im Gegenſatz der Rohheit des Unwiſſenden, oder der pedantiſchen Bornirtheit des bloßen Geſchäftsmannes und Schulgelehrten.

Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derſelben.

Jeder gebildete Menſch muß ſeine Empfindungen poetiſch ſchön ausdrücken können.

Idealiſirung der Vorſtellungen bei Gegenſtänden des gemeinen Lebens.

Cultur der Einbildungskraft, beſonders als integrirenden Theils bei der Verſtandesbildung.

Erweckung und Stimmung der productiven Einbildungskraft zu den höchſten Functionen des Geiſtes auch in Wiſſenſchaften und im praktiſchen Leben.

Ausbildung des Sinnes für das Rhythmiſche.

Da es noch keine objectiven Geſetze weder für das Innere, noch für das Aeußere eines Gedichtes giebt, ſo müſſen ſich die Liebhaber ſtrenger noch als die Meiſter an anerkannte gute Muſter halten, und eher das Gute, das ſchon da iſt, nachahmen, als nach Originalität ſtreben, im Aeußern und Metriſchen aber die vorhandenen allgemeinſten Geſetze rigoriſtiſch befolgen.

Und da der Dilettant ſich nur nach Muſtern bilden kann, ſo muß er, um der Einſeitigkeit zu entgehen, ſich die allgemeinſt mögliche Bekanntſchaft mit allen Muſtern erwerben, und das Feld der poetiſchen Literatur noch vollkommener ausmeſſen, als es der Künſtler ſelbſt nöthig hat.

In der Muſik.

Tiefere Ausbildung des Sinnes.

Mathematiſche Beſtimmungen des Organs werden kennen gelernt und zu Empfindungs- und Schönheitszwecken gebraucht.

Geſellige Verbindung der Menſchen, ohne beſtimmtes Intereſſe, mit Unterhaltung.

Stimmt zu einer idealen Exiſtenz, ſelbſt wenn die Muſik nur den Tanz aufregt.

Im Tanz.

Gelenkigkeit und Möglichkeit ſchöner Bewegungen.

Gefühl und Ausübung des Rhythmus durch alle Bewegungen.

Bedeutſamkeit, äſthetiſche, der Bewegungen.

Geregeltes Gefühl der Frohheit.

Ausbildung des Körpers, Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten.

Muſikaliſche Körperſtimmung.

Maß der Bewegungen zwiſchen Ueberfluß und Sparſamkeit.

Möglichkeit eines ſchönen Umgangs.

Mögliche Geſelligkeit in einem exaltirten Zuſtand.

In der Schauspielkunst.

Gelegenheit zu mehrerer Ausbildung der Declamation.
Aufmerksamkeit auf die Repräsentation seiner selbst.
Participirt von den angeführten Vortheilen der Tanzkunst.
Uebung der Memorie.
Sinnliches Aufpassen und Accurateſſe.

Schaden des Dilettantismus.

Im Allgemeinen.

Der Dilettant überſpringt die Stufen, beharrt auf gewiſſen Stufen, die er als Ziel anſieht, und hält ſich berechtigt von da aus das Ganze zu beurtheilen, hindert alſo ſeine Perfectibilität.

Er ſetzt ſich in die Nothwendigkeit nach falſchen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantiſch wirken kann und er die ächten objectiven Regeln nicht kennt.

Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenſtände ab und verliert ſich auf ſubjectiven Irrwegen.

Der Dilettantismus nimmt der Kunſt ihr Element und verſchlechtert ihr Publicum, dem er den Ernſt und den Rigorismus nimmt.

Alles Fürliebnehmen zerſtört die Kunſt, und der Dilettantismus führt Nachſicht und Gunſt ein. Er bringt diejenigen Künſtler, welche dem Dilettantismus näher ſtehen, auf Unkoſten der ächten Künſtler in Anſehen.

Beim Dilettantismus iſt der Schaden immer größer als der Nutzen.

Vom Handwerk kann man ſich zur Kunſt erheben, vom Pfuſchen nie.

Der Dilettantismus befördert das Gleichgültige, Halbe und Charakterloſe.

Schaden, den Dilettanten der Kunſt thun, indem ſie den Künſtler zu ſich herabziehen;

Keinen guten Künſtler neben ſich leiden können.

Ueberall, wo die Kunſt ſelbſt noch kein rechtes Regulativ hat, wie in der Poeſie, Gartenkunſt, Schauſpielkunſt, richtet der Dilettantismus mehr Schaden an und wird anmaßender. Der ſchlimmſte Fall iſt bei der Schauſpielkunſt.

Schaden des Dilettantismus.

In der Baukunſt.

Wegen der großen Schwierigkeit, in der Architektur den Charakter zu treffen, darin mannichfaltig und ſchön zu ſeyn, wird der Dilettant, der dieß nicht erreichen kann, immer nach Verhältniß ſeines Zeitalters entweder ins Magere und Ueberladene oder ins Plumpe und Leere verfallen. Ein Architekturwerk aber, das nur durch die Schönheit Exiſtenz hat, iſt völlig null, wenn es dieſe verfehlt.

Wegen ihrer idealen Natur führt ſie leichter als eine andere Kunſt zum Phantaſtiſchen, welches hier gerade am ſchädlichſten iſt.

Weil ſich nur die wenigſten zu einer freien Bildung nach bloßen Schönheitsgeſetzen erheben können, ſo verfällt der Baudilettant leicht auf ſentimentaliſche und allegoriſche Baukunſt und ſucht den Charakter, den er in der Schönheit nicht zu finden weiß, auf dieſem Wege hineinzulegen.

Bau-Dilettantismus, ohne den ſchönen Zweck erfüllen zu können, ſchadet gewöhnlich dem phyſiſchen Zweck der Baukunſt, der Brauchbarkeit und Bequemlichkeit.

Die Publicität und Dauerhaftigkeit architektoniſcher Werke macht das Nachtheilige des Dilettantismus in dieſem Fach allgemeiner und fortdauernder und perpetuirt den falſchen Geſchmack, weil hier, wie überhaupt in Künſten, das Vorhandene und überall Verbreitete wieder zum Muſter dient.

Die ernſte Beſtimmung der ſchönen Bauwerke ſetzt ſie mit den bedeutendſten und erhöhteſten Momenten des Menſchen in Verbindung, und die Pfuſcherei in dieſen Fällen verſchlechtert ihn alſo gerade da, wo er am perfectibelſten ſeyn könnte.

In der Gartenkunſt.

Reales wird als ein Phantaſiewerk behandelt.

Die Gartenliebhaberei geht auf etwas Endloſes hinaus, 1) weil ſie in der Idee nicht beſtimmt und begränzt iſt; 2) weil das Materiale, als ewig zufällig, ſich immer verändert, und der Idee ewig entgegen ſtrebt.

Die Gartenliebhaberei läßt ſich oft die edlern Künſte auf eine unwürdige Art dienen, und macht ein Spielwerk aus ihrer ſoliden Beſtimmung.

Befördert die ſentimentale und phantaſtiſche Nullität.

Sie verkleinert das Erhabene in der Natur, und hebt es auf, indem ſie es nachahmt.

Sie verewigt die herrſchende Unart der Zeit, im Aeſthetiſchen unbedingt und geſetzlos ſeyn zu wollen, und willkürlich zu phantaſiren, indem ſie ſich nicht, wie wohl andere Künſte, corrigiren und in der Zucht halten läßt.

Vermiſchung von Kunſt und Natur.

Fürliebnehmen mit dem Schein.

Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, ſpindelartig, hölzern, brettern aufgeführt, und zerſtören den Begriff ſolider Baukunſt, ja ſie heben das Gefühl für ſie auf. Die Strohdächer, bretternen Blendungen, alles macht eine Neigung zur Kartenhaus-Architektur.

In der lyriſchen Poeſie.

Belletriſtiſche Flachheit und Leerheit, Abziehung von ſoliden Studien oder oberflächliche Behandlung.

Es iſt hier eine größere Gefahr als bei andern Künſten, eine bloße dilettantiſche Fähigkeit mit einem ächten Kunſtberufe zu verwechſeln, und wenn dieß der Fall iſt, ſo iſt das Subject übler daran, als bei jeder andern Liebhaberei, weil ſeine Exiſtenz völlige Nullität hat: denn ein Poet iſt nichts, wenn er es nicht mit Ernſt und Kunſtmäßigkeit iſt.

Dilettantismus überhaupt, beſonders aber in der Poeſie, ſchwächt die Theilnehmung und Empfänglichkeit für das Gute außer ihm, und indem er einem unruhigen Productionstriebe nachgibt, der ihn zu nichts Vollkommenem führt, beraubt er ſich aller Bildung, die ihm durch Aufnahme des fremden Guten zuwachſen könnte.

Der poetiſche Dilettantismus kann doppelter Art ſeyn. Entweder vernachläſſigt er das (unerläßliche) Mechaniſche, und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geiſt und Gefühl zeigt, oder er ſucht die Poeſie bloß im Mechaniſchen, worin er ſich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und iſt ohne Geiſt und Gehalt. Beide ſind ſchädlich, doch ſchadet jener mehr der Kunſt, dieſer mehr dem Subject ſelbſt.

Alle Dilettanten ſind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original ſchon in der Sprache und im Gedanken, indem ſie es nachſprechen,

nachäffen, und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stylisirt sind und gar nichts enthalten. Kurz, alles wahrhaft Schöne und Gute der ächten Poesie wird durch den überhand nehmenden Dilettantismus profanirt, herumgeschleppt und entwürdigt.

In der pragmatischen Poesie.

Alle Nachtheile des Dilettantismus im Lyrischen sind hier noch in weit höherem Grad; nicht nur die Kunst erleidet mehr Schaden, auch das Subject.

Vermischung der Gattungen.

In der Musik.

Wenn die Bildung des Musik-Dilettanten autodidaktisch geschieht und die Composition nicht unter der strengen Anleitung eines Meisters, wie die Applicatur selbst, erlernt wird, so entsteht ein ängstliches, immer ungewisses, unbefriedigtes Streben, da der Musik-Dilettant nicht, wie der in andern Künsten, ohne Kunstregeln Effecte hervorbringen kann.

Auch macht der Musik-Dilettantismus noch mehr, als ein anderer, untheilnehmend und unfähig für den Genuß fremder Kunstwerke, und beraubt und beschränkt also das Subject, das er in seiner einseitigen und charakteristischen Form gefangen hält.

Im Tanz.

Zerbrochenheit der Glieder und Affectation.
Steifigkeit und Pedanterie.
Caricatur.
Eitelkeit.
Falsche Ausbildung des Körpers.
Charakterlosigkeit und Leerheit.
Zerflossenes, schlaffes Wesen.

Manierirtes Weſen in Uebertreibung ſchöner Bewegung.
Entweder ſteif und ängſtlich oder unmäßig und roh.
(Beides wird durch das Gefällige und Bedeutende verhindert.)
Neigt die Geſellſchaft zu einer ſinnlichen Leerheit.
Eitelkeit und einſinnige Richtung auf die körperliche Erſcheinung.
Man muß es in der Tanzkunſt deßwegen zur Meiſterſchaft bringen, weil der Dilettantismus entweder unſicher und ängſtlich macht, alſo die Freiheit hemmt und den Geiſt beſchränkt, oder weil er eitel macht und dadurch zur Leerheit führt.

In der Schauſpielkunſt.

Caricatur der eigenen fehlerhaften Individualität.
Ableitung des Geiſtes von allem Geſchäft durch Vorſpiegelung einer phantaſtiſchen Ausſicht.
Aufwand alles Intereſſes und aller Paſſion ohne Furcht.
Ewiger Zirkel in einer einförmigen, immer wiederholten und zu nichts führenden Thätigkeit.
(Dilettanten wiſſen ſich nichts Anziehenderes als die Komödienproben, Schauſpieler von Metier haſſen ſie.)
Vorzugsweiſe Schonung und Verzärtelung des Theater-Dilettanten durch Beifall.
Ewige Reizung zu einem leidenſchaftlichen Zuſtand und Betragen, ohne ein Gegengewicht.
Nahrung aller gehäſſigen Paſſionen, von den ſchlimmſten Folgen für die bürgerliche und häusliche Exiſtenz.
Abſtumpfung des Gefühls gegen die Poeſie.
Exaltirte Sprache bei gemeinen Empfindungen.
Ein Trödelmarkt von Gedanken, Stellungen und Schilderungen in der Reminiscenz.
Durchgängige Unnatur und Manier auch im übrigen Leben.
Höchſt verderbliche Nachſicht gegen das Mittelmäßige und Fehlerhafte in einem öffentlichen und ganz perſönlichen Fall.
Die allgemeine Toleranz für das Einheimiſche wird in dieſem Fall eminenter.

Höchſt verderblicher Gebrauch der Liebhaberſchauſpiele zur Bildung der Kinder, wo es ganz zur Fratze wird. Zugleich die gefährlichſte aller Diverſionen für Univerſitäten ꝛc.

Zerſtörte Idealität der Kunſt, weil der Liebhaber, der ſich nicht durch Aneignung der Kunſtbegriffe und Traditionen erheben kann, alles durch eine pathologiſche Wirklichkeit erreichen muß.